ИК

ISSN 2222-8853

искусство и культура

№ 4(48) 2022

ИСКУССТВО И КУЛЬТУРА

НАУЧНО-ПРАКТИЧЕСКИЙ ЖУРНАЛ

ИЗДАЕТСЯ С ЯНВАРЯ 2011 ГОДА
ВЫХОДИТ ЧЕТЫРЕ РАЗА В ГОД

№ 4(48) 2022

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

НАУЧНО-ПРАКТИЧЕСКИЙ ЖУРНАЛ
«ИСКУССТВО И КУЛЬТУРА»

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

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

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

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

SCIENTIFIC AND PRACTICAL JORNAL
“ART AND CULTURE”

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

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

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

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

Журнал зарегистрирован
в Министерстве информации Республики Беларусь за № 838 от 23.11.2010 г.
Подписано в печать 08.12.2022. Формат 60 x 84 $^{1}/_{8}$. Бумага офсетная.
Усл. печ. л. 11,62. Уч.-изд. л. 11,66. Тираж 100 экз. Заказ 235.

© Учреждение образования «Витебский государственный университет имени П.М. Машерова», 2022

Искусствоведение

Цыбульскі М.Л. Лёс творцы: у сугуччы душэўнасці і шчырасці: да 80-годдзя з дня нараджэння мастака, навукоўцы і педагога Вячаслава Шамшура 5

Дун Сяосинь. Особенности трансформации образного мира фарфоровой пластики с изображением музыкантов и музыкальных инструментов в XX – начале XXI в. 10

Ван Мяо. Образность китайских и белорусских военных скульптур второй половины XX в. 15

Гу Чэнъюань. Концепция звукозрительной образности в контексте основных подходов к изучению пластических сцен Пекинской оперы 21

Ефремова И.В. Своеобразие рецепции бальной культуры в России ... 26

Кенигсберг Е.Я. Современное искусство как средство ревитализации территорий 31

Цзя Чаочао. Этапы становления и развития паблик-арта в Китае 39

Культурология

Почобут Н.А. Коммуникативный потенциал отечественных археологических музеев 44

Морозов И.В. Заповедное откровение с небес: «Я – зодчий. Душа и сердце», или Ибо… (80-летию «Маленького принца» и 110-летию первого взлета его автора) 50

Кузнецова Е.В. Интерпретация понятия «культура» в гуманитарном дискурсе XIX–XX веков 60

Нароўская А.М. Семіётыка будаўнічай абраднасці беларусаў Віцебскай губерні 65

Оксенчук А.Е. Синонимичный ряд как произведение искусства 70

Шкирандо Ф.И. Якуб Колас и Витебск 75

Котович Т.В. IFMC-2022: пространство интеллектуального танца 79

Педагогика

Костогрыз О.Д. Натюрморт из одного предмета как учебное задание по станковой графике 83

Соколова Е.О., Купченко Н.Ю. Развитие воображения дошкольников в процессе изобразительной деятельности 88

Хроника 94

Сведения об авторах 96

Art Studies

Tsybulski M.L. The Fate of the Creator: in Harmony of Heartfeltness and Sincerity: to the 80th Birthday of the Artist, Scholar and Teacher Vyacheslav Shamshur 5

Dong Xiaoxin. Features of the Transformation of the Figurative World of Porcelain Plastics Depicting Musicians and Musical Instruments in the XX – Early XXI Centuries 10

Wang Miao. The Imagery of Chinese and Belarusian Military Sculpture of the Second Half of the XX Century 15

Gu Chengyuan. Concept of Sound-Visual Imagery in the Context of Basic Approaches to Beijing Opera Plastic Scenes Research 21

Efremova I.V. The Prculiarity of the Reception of Ballroom Culture in Russia 26

Kenigsberg E.Ya. Contemporary Art as a Means of Revitalizing Territories ... 31

Jia Chaochao. Stages of Shaping and Development of Public Art in China ... 39

Cultural Studies

Pochobut N.A. Communicative Potential of Belarusian Archaeological Museums 44

Morozov I.V. Cherished Revelation from Heavens: “I am an Architect. Soul and Heart”. or For … (to the 80th Anniversary of The Little Prince” and the 110th Anniversary of the First Takeoff of its Author) 50

Kuznetsova E.V. The Interpretation of the Concept of Culture in the Humanitarian Discouyrse of the XIX – XX Centuries 60

Narouskaya A.M. Semiotics of Dwelling Construction Rites of Belarusians in Vitebsk Region 65

Oksenchuk A.E. Cluster of Synonyms as a Work of Art 70

Shkirando F.I. Yakub Kolas and Vitebsk 75

Kotovich T.V. IFMC-2022: the Space of Intellectual Dance 79

Pedagogy

Kostogryz O.D. One-Object Still Life as a Training Task in Easel Graphics 83

Sokolova E.O., Kupchenko N.Y. Developing the Imagination of Preschoolers in the Process of Drawing Activity 88

Chronicle 94

Information About the Authors 96

CONTENTS

УДК 7.036(476):7.071.4:378.4

Лёс творцы: у сугуччы душэўнасці і шчырасці: да 80-годдзя з дня нараджэння мастака, навукоўцы і педагога Вячаслава Шамшура

Цыбульскі М.Л.
Установа адукацыі "Віцебскі дзяржаўны ўніверсітэт імя П.М. Машэрава", Віцебск

Артыкул прысвечаны аналізу жыцця і творчасці вядомага беларускага мастака, навукоўцы і педагога Вячаслава Шамшура. Ураджэнец Мёрскага краю В. Шамшур скончыў мастацка-графічны факультэт Віцебскага дзяржаўнага педагагічнага інстытута імя С.М. Кірава, аспірантуру Інстытута мастацтвазнаўства, этнаграфіі і фальклору АН БССР. Кандыдат мастацтвазнаўства, прафесар. З 1970 г. выкладае ў Віцебскім дзяржаўным педагагічным інстытуце (зараз ВДУ імя П.М. Машэрава), загадчык кафедры мастацтваў (1986–2005), прафесар кафедры дэкаратыўна-прыкладнога мастацтва (з 2005). Сябра Беларускага саюза мастакоў.

Асноўныя творчыя работы выкананыя ў тэхніцы лінагравюры і пастэлі. Рэалістычнае бачанне натуры і пэўная сюжэтная аснова – ключавыя ў творчасці В. Шамшура. Працуючы над лінарытамі, ён здолеў надаць гэтай па сутнасці плакатнай тэхніцы паэтычны характар. З пачатку 1990-х гадоў В. Шамшур працуе пераважна ў тэхніцы пастэлі, якая ў яго творчасці набыла новае гучанне, жывапісную дэкаратыўнасць і падкрэсленую дынаміку.

Мастака асабліва прыцягваюць і захапляюць пейзажныя матывы, адлюстраванне прыроды. Значная колькасць твораў Вячаслава Шамшура прысвечана Мёршчыне і Браслаўшчыне. У творчасці мастака можна казаць пра асаблівую паэтыку гарадскога пейзажу. Творца неаднойчы звяртаўся да адлюстравання гарадскіх пейзажаў з выявамі вядомых віцебскіх храмаў, да стварэння кампазіцый, у якіх імкнуўся перадаць своеасаблівую прыгажосць дваркоў паўночнай сталіцы Беларусі.

Ключавыя словы: *беларускае мастацтва XX стагоддзя, віцебскі дзяржаўны педагагічны інстытут, мастацка-графічны факультэт, беларускае мастацтвазнаўства, графіка, лінарыт, пастэль.*

(Искусство и культура. – 2022. – № 4(48). – С. 5–9)

The Fate of the Creator: in Harmony of Heartfeltness and Sincerity: to the 80th Birthday of the Artist, Scholar and Teacher Vyacheslav Shamshur

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

The article is concerned with the analysis of the life and work of the famous Belarusian artist, scientist and teacher Vyacheslav Shamshur. V. Shamshur, a native of the Miorsky region, graduated from the Art Faculty of Vitebsk StateS.M. Kirov Pedagogical Institute, did postgraduate studies at the Institute of Art Studies, Ethnography and Folklore of the Academy of Sciences of the BSSR. He is PhD (Art), Professor. Since 1970, he has been teaching at Vitebsk State P.M. Masherov Pedagogical Institute (now P.M. Masherov VSU), Head of the Department of Arts (1986–2005), Professor of the Department of Decorative and Applied Arts (since 2005). Member of the Belarusian Union of Artists.

The main works are created in the technique of linocut and pastel. A realistic vision of nature and a certain plot basis are the key in the work of V. Shamshur. Working on linocuts, he managed to give this essentially poster technique a poetic character. Since the beginning of the 1990s, V. Shamshur has been working mainly in the pastel technique, which in his work has acquired a new sound, painterly decorativeness and emphasized dynamics.

The artist is especially attracted and fascinated by landscape motifs, depiction of nature. A significant number of Vyachaslav Shamshur's works are dedicated to Miorshchyna and Braslavshchyna. In the artist's work, one can speak of a special poetics of the urban landscape. Shamshur more than once turned to the depiction of urban landscapes with images of famous Vitsebsk temples, to the creation of compositions in which he tried to convey the peculiar beauty of Vitsebsk courtyards.

Key words: *Belarusian art of the 20th century, Vitebsk State Pedagogical Institute, Art Faculty, Belarusian art history, graphics, linocut art, pastel.*

(Art and Cultur. – 2022. – № 4(48). – P. 5–9)

Адрас для карэспандэнцыі: e-mail: mtsybulsky@rambler.ru – М.Л. Цыбульскі

Жыццё і творчасць мастака яднае адзіная храналогія падзей. У гэтых складаных узаемадачыненнях і канатацыях фарміруецца яго індывідуальнасць, паўстае тое, што называецца ЛЁСАМ ТВОРЦЫ. Вобразны свет звычайна даволі шматгранна раскрывае ўнутраны свет іх аўтара, яго характар, каштоўнасныя арыенціры і да таго ж эмацыянальна і псіхалагічна "афарбоўвае" біяграфію мастака. У кантэксце дадзеных разважанняў асоба вядомага беларускага мастака, навукоўцы і педагога, прафесара Віцебскага дзяржаўнага ўніверсітэта імя П.М. Машэрава Вячаслава Шамшура [1, с. 598] падаецца цудоўным узорам для даследавання яго жыццёвага, навуковага і творчага шляху.

Мэта артыкула – прааналізаваць этапы жыцця і творчасці Вячаслава Шамшура, вобразны свет і стылістычныя асаблівасці яго мастацкіх твораў.

Мая Радзіма – Мёршчына. Вячаслаў Шамшур нарадзіўся 20 жніўня 1942 года ў в. Пціцкія Мёрскага раёна Віцебскай вобласці. Яго бацька быў палякам, а маці – беларускай. Яшчэ да Кастрычніцкай рэвалюцыі бацькі некаторы час жылі ў Пецярбургу, а ў міжваенны час вярнуліся на Беларусь.

"Калі ў 1941 годзе пачалася вайна, майго бацьку і ўсіх дарослых палякаў з вёскі забралі і выслалі ў Сібір. Я быў занадта малы, і таму пра гэтыя падзеі мне пазней апавядала маці. Я не ведаў, у чым абвінавачвалі бацьку і ўсіх астатніх... Бацька адсядзеў каля года ў лагеры, а з лагера быў мабілізаваны па пагадненні з савецкім кіраўніцтвам у Войска Польскае. Потым служыў у разведцы ў складзе дывізіі імя Т. Касцюшкі. Дайшоў аж да Берліна і закончыў вайну ў званні лейтэнанта. Быў узнагароджаны залатым крыжам Virtuti Militari.

Пасля вайны высокія польскія афіцэры раілі бацьку не вяртацца ў СССР, бо, на іх думку, ён зноў мог трапіць у лагер. І ён застаўся ў Польшчы. Там бацька атрымаў хутар у Судзетах. Пісаў нам з маці, каб мы ехалі да яго. Даслаў нават запрашэнне. Але звычайны чалавечы страх перад невядомым і цяжкасці з афармленнем усіх неабходных дакументаў не дазволілі нам здзейсніць гэта. У выніку мы засталіся ў Беларусі. І хаця мой бацька, і мая маці пазней стварылі новыя сем'і, адносіны паміж імі заставаліся вельмі добрымі. Ужо ў дарослым узросце я часта ездзіў да бацькі, сустракаўся з яго сынамі ад другога шлюбу, але ні ў маці, ні ў мяне не было на яго крыўды. Бо не па нашай віне, а праз гэтае вялікае няшчасце, якім з'яўляецца вайна, мы раз'ядналіся..." [1]

Пасляваеннае дзяцінства В. Шамшура прайшло сярод цудоўнай прыроды Мёрскага краю. "Бацькі майго бацькі Шамшуры жылі ў Пціцкіх непадалёк ад Мацюкоўскага возера, а бацькі маці – Сушкі на хутары ў Масеўцах на беразе маленькай, але шустрай рачулкі Гавеніцы, што цячэ ў возера Трубянец. За рэчкай быў вялізны бярозавы гай..." [2, с. 154–156].

Маляваць Вячаслаў Шамшур пачаў з дзяцінства, а ў час навучання ў Мёрскай СШ у гэтым яго падтрымаў класны кіраўнік Пётр Нікіфаравіч Салоха. Пазней юны талент вучыўся мастацтву ў гуртку пад кіраўніцтвам завуча школы А. Капітанава. Па матэрыяльных абставінах В. Шамшур быў вымушаны працягваць вучобу ў Мёрскай сярэдняй вячэрняй школе працоўнай моладзі, якую скончыў у 1962 годзе.

На віцебскім мастацка-графічным. У 1962 годзе Вячаслаў Шамшур паспяхова здае ўступныя экзамены на мастацка-графічны факультэт Віцебскага педінстытута. Але паводле тагачасных законаў яго, ужо студэнта, прызываюць на службу ў войска. Вярнуўся ў інстытут ён толькі ў 1965 годзе. Таму ў дыпломе В. Шамшура напісана: вучыўся ў 1962–1970 гг.

Калі будучы навуковец толькі паступіў на мастацка-графічны факультэт, малюнак у яго групе пачаў весці вядомы графік Р. Клікушын, а жывапіс і кампазіцыю – загадчык кафедры малюнка і жывапісу В. Дзежыц. "Пасля вяртання з войска ізноў на першы курс Дзежыца ў жывых я ўжо не застаў. Загадчыкам кафедры стаў Р. Клікушын (...). Ён працягваў весці малюнак і новую дысцыпліну, якая па навучальным плане звалася «Школьная дэкаратыўна-афарміцельская справа». Можа быць з-за навізны, разнастайнасці тэм і заданняў прыкладнога характару і, вядома, прафесіяналізму выкладчыка гэтая дысцыпліна больш за ўсё запомнілася (...) І, зразумела, як спецыяліст Г. Клікушын шмат часу і ўвагі надаваў шрыфтавой графіцы, пры гэтым часта наглядна дэманструючы сваё высокае майстэрства" [3, с. 5–8].

Прыкметна, што графікі як навучальнай дысцыпліны ў той час у вучэбным плане не існавала. Тым не менш на кафедры быў афортны станок, на якім друкаваліся лінагравюры, гравюры на кардоне і інш. "Многія выпускнікі тых гадоў з падзякай успамінаюць гурток графікі, які вёў Рыгор Філіповіч. Пад яго кіраўніцтвам мы выконвалі творчыя працы ў розных тыражных тэхніках: каляровыя эстампы з выкарыстаннем прамасленых масак з паперы, гравюры на кардоне, фанеры, лінолеуме. На лінолеуме рэзалі шчасліўчыкі, якія здолелі самастойна зрабіць разцы ці «дастаць» іх. Практыкаваліся справаздачныя

[1]Запіс інтэрв'ю з В. Шамшурам у жніўні 2022 г.

гуртковыя выставы эстампаў з наступным іх абмеркаваннем” [3, с. 5–8].

“Калі казаць пра методыку выкладання спецдысцыплін, то яна не вылучалася нейкімі асаблівасцямі. У аснове ляжала акадэмічная сістэма мастацкай адукацыі, часткова адаптаваная да праграм педагагічнага інстытута. Педагогі ў нас былі выдатныя. Акрамя Р. Клікушына акварэль і жывапіс у мяне выкладалі І. Сталяроў і А. Гаўрушка”[2]. “Да таго ж на кожнага з нас уплывала і асяроддзе, творчая атмасфера, якая існавала на факультэце, – узгадвае аднакурснік Шамшура Віктар Данілаў. – Мы вучыліся адзін у аднаго. Наш курс вылучаўся на факультэце сярод іншых. На ім вучыліся тыя, хто пазней стане вядомымі мастакамі. Сярод іх Уладзімір Напрэенка, Яўген Панамарэнка, Аляксандр Дасужаў, Міхаіл Глушко, Мікалай Шышлоў, Антон Ясюкайць, Юрый Чарняк, Мікалай Гугнін, Мікалай Таранда... Мы любілі на праглядах знаёміцца з работамі сваіх аднакурснікаў. Таму і запомнілася, што ў Шамшура быў даволі «моцны» малюнак. А яшчэ ён ужо ў той час спрабаваў займацца навукай і нават нейкую прэмію атрымаў за распрацоўку, звязаную з праграмаваннем. Пасля заканчэння інстытута В. Шамшура пакінулі працаваць выкладчыкам на кафедры малюнка і жывапісу”[3].

Шлях у навуку. Праз пяць год В. Шамшур паступае ў аспірантуру Інстытута мастацтвазнаўства, этнаграфіі і фальклору АН БССР, дзе пад кіраўніцтвам доктара мастацтвазнаўства Л. Дробава працуе над дысертацыяй на тэму “Мастацкае афармленне савецкіх масавых свят у Беларусі (1918–1941 гг.)”. “На Беларусі, – прыгадвае В. Шамшур, – я адным з першых у сваёй кандыдацкай дысертацыі звярнуўся да даследавання творчасці Казіміра Малевіча ў Віцебску і мастакоў яго кола. У канцы 1970-х гэта было зусім не простай справай...” У час навучання ў аспірантуры (1975–1978) В. Шамшур не пакідае і заняткаў графікай, наведвае ў Мінску вячэрнюю мастацкую студыю заслужанага дзеяча мастацтваў БССР Я. Красоўскага [2, с. 154–156].

Пасля заканчэння аспірантуры ў 1978 годзе В. Шамшур вяртаецца ў Віцебскі педагагічны інстытут, дзе пэўны час працуе старшым выкладчыкам кафедры мастацкага канструявання і методыкі працоўнага навучання. А ўжо ў 1980 годзе ў Маскве ва Усесаюзным навукова-даследчым інстытуце мастацтвазнаўства пры Міністэрстве культуры СССР абараняе дысертацыю і яму прысвойваецца вучоная ступень кандыдата мастацтвазнаўства. У 1984 годзе ВАК СССР прысвойвае В. Шамшуру вучонае званне дацэнта.

На мастацка-графічным факультэце ў гэты час ён выкладае мастацтва плаката, афармленне інтэр’ера, шрыфтавыя работы і распрацоўвае адпаведнае метадычнае забеспячэнне для дадзеных прадметаў [4].

Кафедра мастацтваў і творчасць. У 1986 годзе Вячаслава Шамшура прызначаюць на пасаду загадчыка кафедры методыкі выкладання выяўленчага мастацтва (яна з 2001 года стане называцца кафедрай мастацтваў ВДУ) Віцебскага педінстытута. Гэта перыяд асабліва актыўнай не толькі педагагічнай, але навуковай і творчай дзейнасці В. Шамшура.

У 1989 годзе выходзіць з друку яго манаграфія “Празднества революции”, прысвечаная гісторыі мастацкага афармлення паслярэвалюцыйнага Віцебска і іншых гарадоў Беларусі [5], ён становіцца суаўтарам 4-га тома “Гісторыі мастацтва Беларусі” (1989–1991), выступае з артыкуламі ў навуковых часопісах і перыядычным друку. Плённая навуковая і творчая дзейнасць з’яўляецца падставай для прысваення В. Шамшуру ў 1993 годзе ВАКам вучонага звання прафесара.

У гэты перыяд Вячаслаў Шамшур прымае актыўны ўдзел ў мастацкіх выставах, таму ён ужо сябра Беларускага саюза мастакоў [6, с. 606]. Нягледзячы на тое, што на мастацкіх выставах кампазіцыі В. Шамшура з’явіліся ў сярэдзіне 1980-х, цікавасць да творчай працы ў яго, здаецца, існавала заўжды. Але ж, безумоўна, менавіта апошняя чвэрць стагоддзя стала тым часам, калі яго творчы патэнцыял раскрыўся найбольш поўна [7].

З велізарнай колькасці выстаў, у якіх прымаў актыўны ўдзел В.В. Шамшур, прыгадаем толькі найбольш значныя: міжнародныя – выстава мастакоў Віцебска ў г. Каўнасе (Літва, 1988), мастацкія выставы па выніках пленэру ў г. Горліцэ (Польша, 2000, 2002); рэспубліканскія – “У краі блакітных азёр” (Мінск–Браслаў, 1987), выстава мастакоў Віцебскай вобласці (Мінск, 1987), “Чалавек і экалогія” (Мінск, 1987), “100 год з дня нараджэння М. Багдановіча” (Мінск, 1991), “Мір і міласэрнасць” (Мінск, 1993), мастацкая выстава, прысвечаная 60-годдзю Беларускага саюза мастакоў (Мінск, 1998). Сярод мастацкіх выстаў, якія праходзілі ў Віцебску, – “Спадчына”, прысвечаная памяці М. Шагала (1991), “75 год Віцебскай мастацкай школе” (1994), “Шляхамі Вялікай Перамогі” (1995), “Чарнобыль-Х” (1996), “110 год з дня нараджэння М. Шагала” (1997), “60 год Віцебскай вобласці” (1998), “Памяці Ул. Караткевіча” (2000). Вячаслаў Шамшур удзельнічаў практычна ва ўсіх тэматычных

[2] Запіс інтэрв’ю з В. Шамшурам у жніўні 2022 г.
[3] З успамінаў В. Данілава. Запіс у верасні 2022 г.

выставачных праектах і юбілейных выставах мастакоў – выкладчыкаў універсітэта. Акрамя таго, у мастака велізарная колькасць персанальных выстаў.

Адно з любімых і пастаянных захапленняў В. Шамшура – праца на пленэры. Ён удзельнік вялікай колькасці пленэраў, сярод якіх міжнародны мастацкі пленэр "Усход–Захад" у г. Горліцэ (Польшча) (2000, 2002, 2004, 2011), рэспубліканскія пленэры, прысвечаныя У. Караткевічу (2005), Р. Барадуліну (2006), Н. Ордзе (2006), Я. Драздовічу (2007), В. Быкаву (2008, 2012, 2013, 2014), І. Хруцкаму (2008), Я. Баршчэўскаму (2009), Э. Плятэр (2010) і інш.

Лінарыт. Вячаслаў Шамшур пачынаў з лінарытаў і на працягу некалькіх год выдатна засвоіў гэтую тэхніку. Ужо ў ёй мастак прадэманстраваў свае лепшыя якасці графіка, сапраўднага майстра кампазіцыі. У лінарытах В. Шамшура 1980-х гадоў нельга не заўважыць уплыву лепшых традыцый віцебскай школы гравюры 20-х гадоў. Але пры гэтым Вячаслаў Шамшур надзвычай індывідуальны, ён заўжды імкнуўся быць самім сабой, абапіраючыся ў творчасці на ўласныя ўспаміны, думкі і пачуцці. Адна з першых персанальных выстаў мастака, якая прадставіла гледачу серыі яго лінарытаў, прайшла ў Зеленагурскай вышэйшай педагагічнай школе (Польша) яшчэ ў 1987 годзе.

У лінарытах, у межах, здавалася б, мінімалістычнага ўжывання выяўленчых сродкаў, мастаку ўдавалася падкрэслена жывапісная трактоўка прасторы, з дакладнай перадачай не толькі яе глыбіні і пластычных асаблівасцей, але і выразнага эмацыянальнага настрою. Пры гэтым В. Шамшур заўжды асабліва ўважліва адносіўся да магчымасцей тэхнікі і матэрыялу, у поўнай меры выкарыстоўваў мастацкую выразнасць штрыха, лініі, танальнай плямы. Накоплены ў гэтай галіне графікі велізарны вопыт ужо значна пазней знойдзе ўвасабленне ў вучэбна-метадычным дапаможніку Вячаслава Шамшура "Лінарыт. Мастацтва і тэхніка", выдадзеным у 2000 годзе [8].

Рэалістычнае бачанне натуры і пэўная сюжэтная аснова з самага пачатку сталі той прызмай, праз якую мастак выяўляў свае адносіны да прыгажосці навакольнага свету. Працуючы над лінарытамі, Вячаслаў Шамшур здолеў надаць гэтай па сутнасці плакатнай тэхніцы паэтычны характар. Для сваіх кампазіцый ён абірае даволі спецыфічныя матывы, выкарыстоўвае нязвыклыя ракурсы, элементы стаффажу, якія "ажыўляюць" прастору краявіда, надаюць вобразнасці рысы апавядальнасці. Акрамя таго мастак спрабуе вырашаць у лінарыце не ўласцівыя для гэтай тэхнікі задачы: удала перадае штрыхом не толькі глыбіню прасторы, але нават стан паветра і фактуру аб'ектаў.

Пастэль. З пачатку 1990-х гадоў В. Шамшур больш увагі надае тэхніцы пастэлі, якая ў яго творчасці набыла новае гучанне, жывапісную дэкаратыўнасць і падкрэсленую дынаміку. Адмовіўшыся ад растушоўкі як ад асноўнага тэхнічнага прыёму, з дапамогай якога звычайна перадаваліся тонкія пераходы колеру і тону, В. Шамшур аддаў перавагу выразнаму штрыху як ключавому сродку эмацыянальнай выразнасці і дынамічнай экспрэсіўнасці пластычнай формы [9, с. 5].

У пошуках новых уражанняў і натхнення Вячаслаў Шамшур звычайна робіць замалёўкі і накіды з натуры, з якімі далей працуе ўжо ў майстэрні. З аднаго боку, мастак імкнецца да натуральнасці, "ненадуманасці кампазіцыі", а з другога – ніколі не займаецца прамым капіраваннем прыроднага матыву, шмат увагі надае яго кампазіцыйнай завершанасці і мастацка-вобразнай цэласнасці. Кожная дэталь у творы ўдала "працуе" на агульны сюжэт.

Адметная рыса большасці кампазіцый В. Шамшура – іх шматпланавасць. Нярэдка мастак піша амаль што панарамныя краявіды са складана танальна распрацаванымі планамі, з адлюстраваннем эмацыянальна выразнага, напружанага стану прыроды. Заўжды ў яго пастэлях выразна і цікава арганізаваны пярэдні план кампазіцыі, своеасаблівы ўваход у яе прастору і паэтычны свет. Да і ў назвах твораў Вячаслава Шамшура адчуваюцца пяшчотныя лірычныя інтанацыі. Эмацыянальная выразнасць, асаблівая ўзнёсласць, нейкая святочная ўрачыстасць у першую чаргу характарызуюць каларыстычны лад твораў мастака [10, с. 6–10]. Вялікі практычны вопыт, напрацаваны В. Шамшурам у галіне пастэлі, стане падставай для напісання грунтоўнага вучэбна-метадычнага дапаможніка для студэнтаў [11].

Пейзаж – крыніца натхнення. Вячаслава Шамшура нярэдка называюць класікам пейзажнага жанру, і ў гэтым няма вялікага перабольшвання. Яго творы ў поўнай меры адлюстроўваюць сучасныя ўяўленні пра пейзаж, што сфарміраваліся за час існавання гэтага жанру і асабліва ў XX стагоддзі. Мастака моцна прыцягваюць і захапляюць пейзажныя матывы і родная прырода. У гэтай рэальнай навакольнай прасторы і адпавядаючай ёй вобразна-мастацкай прасторы ён адчувае сябе даволі вольна. Пейзажы В. Шамшура – гэта своеасаблівыя паэтычныя апавяданні аб сучаснасці і гістарычным лёсе роднага яму краю.

Значная колькасць твораў Вячаслава Шамшура прысвечана Мёршчыне, краю, дзе ён нарадзіўся і вырас, дзе мастак вельмі любіць

выстаўляць свае працы. Тэматычна роднаснай з'яўляецца і серыя твораў, прысвечаных азёрнаму краю Беларусі – Браслаўшчыне. І таму не дзіўна, што менавіта адметная прыгажосць воднага "люстэрка" даволі часта становіцца лейтматывам у пейзажах мастака. Амаль сімвалічна выглядае ў шэрагу твораў Вячаслава Шамшура дарога, якая вядзе некуды ўдалячынь. Гэты мастацкі прыём, як і выявы вясковых хатак, лазняў, матываў вясковага побыту, з'яўляюцца асабліва ўлюблёнымі для творцы, надаюць сюжэтную апавядальнасць яго карцінам, нярэдка ператвараюцца ў іх вобразныя дамінанты.

У творчасці В. Шамшура можна казаць пра адметную паэтыку гарадскога пейзажу. І гэта не толькі краявіды Віцебска, хоць менавіта ён дамінуе ў яго апошніх пейзажных кампазіцыях. Горад у мастака своеасаблівы, тут няма шуму, мітусні, неспакойных сучасных рытмаў, тут часцей пануюць мерны рух часу, даволі правінцыйны дух і нейкая надзвычай паэтычная мелодыя гарадскога матыву. Неаднойчы мастак звяртаўся да адлюстравання гарадскіх пейзажаў з выявамі вядомых віцебскіх храмаў, да стварэння кампазіцый, у якіх імкнуўся перадаць непаўторную прыгажосць дваркоў паўночнай сталіцы Беларусі.

Кожны новы твор Вячаслава Шамшура – гэта часцей за ўсё пошукі новага кампазіцыйнага прыёму і каларыстычнай інтанацыі, гармоніі іх суадносін. Пэўную ўвагу ў сваіх творах мастак надае адлюстраванню пачуццяў, эмацыянальнага стану, настрою.

Шчырасць у творчасці Вячаслава Шамшура – гэта ў першую чаргу адкрытасць яго асобы і пачуццяў. Гэта сардэчнасць і душэўнасць, даступнасць і зразумеласць у створаных ім вобразах. Шчырасць праяўляецца таксама ў выразнай нацыянальнай адметнасці твораў В. Шамшура, у яго вернасці пэўным ідэалам у мастацтве, адсутнасці баязлівасці непаразумення з боку "найсучаснейшага авангарда" [12, с. 38–39].

Заключэнне. Педагагічная, навуковая і творчая праца Вячаслава Шамшура ў розны час была адзначана дзяржавай, кіраўніцтвам Віцебскага дзяржаўнага ўніверсітэта, Беларускім саюзам мастакоў. Мастак узнагароджаны Ганаровай граматай Міністэрства асветы БССР (1982), яму прысвоена званне "Выдатнік народнай асветы БССР" (1983), уручаны нагрудны знак ВДУ імя П.М. Машэрава "За адзнаку" (2021). За вялікі ўклад у развіццё мастацкай культуры і шматгадовую педагагічную дзейнасць В. Шамшур узнагароджаны і Ганаровай граматай Беларускага саюза мастакоў (1998). Не менш пачэсным для мастака стаў і спецыяльны прыз Полацка-Віцебскай епархіі, якім ён быў адзначаны на выставе-конкурсе віцебскіх мастакоў за лепшы мастацкі твор, прысвечаны духоўнаму адраджэнню асобы (1992).

ЛІТАРАТУРА

1. Цыбульский, М.Л. Шамшур Вячеслав Вячеславович / М.Л. Цыбульский // Регионы Беларуси: энцикл.: в 7 т. / редкол.: Т.В. Белова (гл. ред.) [и др.]. – Минск: Беларус. Энцыкл. імя П. Броўкі, 2011. – Т. 2: Витебская область. Кн. 2. – С. 598.
2. Цыбульскі, М.Л. Імя ў навуцы і ў мастацтве: [да 60-годдзя з дня народзінаў прафесара і мастака Вячаслава Шамшура] / М.Л. Цыбульскі // Весн. Віцеб. дзярж. ун-та. – 2003. – № 1. – С. 154–156.
3. Шамшур, В.В. История худграфа. Художник и педагог Григорий Кликушин / В.В. Шамшур // Искусство и культура. – 2018. – № 1. – С. 5–8.
4. Шамшур, В.В. Шрифтовые работы: метод. указания / В.В. Шамшур. – Витебск, 1982.
5. Шамшур, В.В. Празднества революции: организация и оформление советских массовых торжеств в Белоруссии / В.В. Шамшур. – Минск: Наука и техника, 1989. – 156, [3] с.
6. Шамшур Вячаслаў Вячаслававіч // Беларускі саюз мастакоў: 1938–1998: энцыкл. даведнік / аўт.-склад. Б.А. Крэпак [і інш.]. – Мінск: ВТАА "Кавалер Паблішэрс", 1998. – С. 606. – На беларус. і англ. мовах.
7. Шамшур, В. Паазер'е ў мастацкіх вобразах / В. Шамшур. – Віцебск: ВДУ імя П.М. Машэрава, 2002. – 55 с.
8. Шамшур, В.В. Лінарыт: мастацтва і тэхніка: вучэб.-метад. дапаможнік для настаўнікаў агульнаадукац. шк. з мастацкім ухілам / В.В. Шамшур. – Мінск: НМЦэнтр, 2000. – 112 с.
9. Цыбульскі, М. Аксамітавы "голас" пастэлі: [пра творчасць мастака, выкладчыка Вячаслава Шамшура] / М. Цыбульскі // Витьбичи. – 2003. – 27 марта. – С. 5.
10. Вячаслаў Шамшур. Класіка сучаснага пейзажа : каталог выставы / ДУ "Віцебская абласная бібліятэка імя У.І. Леніна", Аддзел літаратуры па мастацтве; склад. В.А. Дарафеева, М.Л. Цыбульскі. – Віцебск, 2014. – 111 с.
11. Шамшур, В.В. Вобразны свет пастэлі [Выяўленчы матэрыял]: вучэб.-метад. дапаможнік для студэнтаў / В.В. Шамшур. – Віцебск: УА "ВДУ імя П.М. Машэрава", 2008. – 19 с.
12. Цыбульскі, М. Душэўнай шчырасці цяпло: [пра віцебскага мастака Вячаслава Шамшура] / М. Цыбульскі // Мастацтва. – 2003. – № 4. – С. 38–39.

Паступіў у рэдакцыю 10.11.2022

УДК 745.03

Особенности трансформации образного мира фарфоровой пластики с изображением музыкантов и музыкальных инструментов в XX – начале XXI в.

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

На основе исследования европейской фарфоровой пластики с изображением музыкантов и музыкальных инструментов XX – начала XXI века в контексте исторических предпосылок развития и стилистических направлений в искусстве выявляются особенности трансформации образного мира скульптуры малых форм. Автор приходит к выводу, что в начале XX века большой популярностью пользовались романтические, театральные сюжеты, экзотическая тематика и бытовой жанр. Поиски формообразования, цвета, тем сюжетов и образов осуществлялись в области исторических стилей (барокко и рококо), а также модерна и ар-деко. Середина XX века ознаменована кризисом, обусловленным тяготами Второй мировой войны и ее последствиями, приведшим к утрате художественной составляющей в искусстве фарфора. На рубеже XX–XXI веков образный мир фарфоровой пластики отличается многообразием следующих тематик: сценические образы представителей музыкального искусства, цирковая тематика, романтические сюжеты, религиозно-мифологическая и экзотическая тематика, образы национальной культуры, а также литературные и сказочные персонажи. Характер формообразования, колористические и композиционные решения отвечают современным тенденциям в дизайне.

Ключевые слова: *фарфоровая пластика, скульптура малых форм, музыканты, музыкальные инструменты, образная система, модерн, ар-деко, дизайн, исторические стили, Европа, XX век, XXI век, религиозно-мифологическая тематика, романтические сюжеты, сценическая тематика, экзотическая тематика, бытовой жанр, литературные и сказочные персонажи.*

(Искусство и культура. – 2022. – № 4(48). – С. 10–14)

Features of the Transformation of the Figurative World of Porcelain Plastics Depicting Musicians and Musical Instruments in the XX – Early XXI Centuries

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

Based on the study of European porcelain plastic depicting musicians and musical instruments of the XX – early XXI century in the context of historical prerequisites for the development and stylistic trends in art, the features of the transformation of the figurative world of small-form sculpture are revealed. The author comes to the conclusion that at the beginning of the twentieth century, romantic, theatrical stories, exotic themes, and everyday genre were particularly popular. The search for shaping, color, themes of subjects and images was carried out in the field of historical styles (Baroque and Rococo), as well as Art Nouveau and Art Deco. The middle of the twentieth century was marked by a crisis caused by the hardships of the Second World War and its consequences, which led to the loss of the artistic component in the art of porcelain. At the turn of the XX–XXI centuries, the figurative world of porcelain plastic is represented in a variety of topical themes: stage images of representatives of musical art, circus themes, romantic plots, religious-mythological and exotic themes, images of national culture, as well as literary and fairy-tale characters. The nature of shaping, coloristic and compositional solutions meet modern trends in design.

Key words: *porcelain plastic, sculpture of small forms, musicians, musical instruments, figurative system, Art Nouveau, Art deco, design, historical styles, Europe, XX century, XXI century, religious and mythological themes, romantic plots, stage themes, exotic themes, household genre, literary and fairy-tale characters.*

(Art and Cultur. – 2022. – № 4(48). – P. 10–14)

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

Музыкальные и пластические искусства неразрывно связаны между собой. С давних времен композиторы и исполнители стремились к звуковому выражению визуальных образов, а художники – к визуализации впечатлений от музыкальных произведений. Мелкая фарфоровая пластика является одним из видов искусств, где изображения музыкантов и музыкальных инструментов присутствуют наиболее часто. При этом в статуэтках малых форм колористическое и композиционное решение является следствием технологического прогресса и бытующего художественного стиля, а образно-тематические характеристики обусловлены культурологическими процессами определенного исторического периода. Поэтому изучение особенностей образных трансформаций скульптуры малых форм с изображением музыкантов и музыкальных инструментов в контексте исторических предпосылок развития фарфоровой пластики и стилистических направлений в искусстве в настоящее время особенно актуально.

Скульптура малых форм XX – начала XXI столетия рассматривается в контексте тенденций развития керамического искусства в целом и, как правило, не является объектом исследования. В работе Е.А. Усовой в рамках изучения пластики ар-деко на примере творчества скульпторов Франции и США небольшой раздел посвящен скульптуре малых форм [1]. В исследовании В.А. Малолеткова освещаются тенденции развития мировой декоративной керамики последней трети XX – начала XXI в. с упоминанием фарфоровой пластики [2]. В искусствоведческой работе И.М. Елатомцевой основное внимание уделено вопросам стилистики мировой художественной керамики [3]. Скульптура малых форм также изредка анализируется в контексте. Наиболее полную, но достаточно разрозненную информацию о развитии мелкой фарфоровой пластики можно получить из искусствоведческих статей на сайтах образовательных музейных программ и антикварных салонов [4; 5]. Однако полноценного исследования данного вида искусства XX – начала XXI в. не существует, как не изученной является и фарфоровая пластика с изображением музыкантов и музыкальных инструментов.

Цель статьи – выявить особенности трансформаций образного мира в европейской фарфоровой пластике с изображением музыкантов и музыкальных инструментов XX – начала XXI века.

Проявление стилистики модерн и ар-деко в европейской скульптуре малых форм начала XX в. После небывалого расцвета европейского искусства фарфора в XVIII столетии и эпохи застоя в XIX в., которые были обусловлены развитием массового производства, удешевлением продукции с целью доступности рядовому потребителю, возникла необходимость в возрождении понятия художественной ценности. Первая Всемирная промышленная выставка в Лондоне 1851 г. отобразила крайнюю степень упрощенности машинного производства. Выставка 1855 г. была посвящена осмыслению вопроса массовости и места в ней авторских уникальных работ. Выставка 1889 г. подвела итог изысканиям и провозгласила торжество стиля модерн. Суть данного стиля заключалась в своеобразном сплаве индивидуального и массового, национального и общеевропейского [3]. Интернациональный характер модерна позволяет изучать способы его проявления не по территориальному признаку, а по наиболее ярким примерам.

Своеобразным символом искусства модерна стала фарфоровая группа из настольного украшения «Танец с шарфами», изготовленная на Севрской мануфактуре (Франция). Композиция из пятнадцати фигур была представлена на Всемирной выставке 1900 г. и явилась воплощением изящества в передаче драпировки тканей и движения. Обобщенный образ дамы был навеян знаменитой танцовщицей того времени Л. Фуллер. Струящиеся одежды, развевающиеся шарфы расставленных в определенном порядке фигур создавали характерную для модерна музыкальную ритмику текучих линий [4]. Центральной фигурой композиции явился образ девушки-музыканта, играющей на авлосе, древнем духовом инструменте, предшественнике современного гобоя.

Еще одним ярким примером искусства модерна в мелкой фарфоровой пластике является работа немецкого скульптура Э. Барлаха «Русские влюбленные» (1908, Шварбургские фарфоровые мастерские, Германия), созданная в результате поездки в Россию, во время которой, художник запечатлел в набросках повседневную жизнь простых людей. Двухфигурная композиция изображает сидящую пару, где мужчина поет серенаду женщине, аккомпанируя себе на русской домре. Сочетание народной, бытовой темы с чертами модерна осуществлено за счет волнообразных, перетекающих друг в друга линий, в чем немалую роль играет изображение музыкального инструмента.

В целом искусство фарфора начала XX века характеризуется периодами экспериментов со стилями и технологиями, которые перемежались периодами застоя. В тяжелые времена предприятия занимались в основном

повтором тех моделей, которые были созданы ранее. Экспериментальные поиски приводили к возникновению новых поисков декорирования: изделия покрывали стеклянной глазурью, применяли технику pate-sur-pate (слой за слоем), был технически усовершенствован кружевной фарфор. Все эти факторы влияли на тематику создаваемых изделий. Так, в 1920–1930-х гг., так называемый межвоенный период, широкое распространение получил стиль ар-деко. В фарфоровой пластике малых форм нашли отражение формальные и стилистические черты стиля, такие как: тема танца, экспрессивность движения, образы современной моды, стилизованная трактовка формы, влияние образов древнего Египта и Востока, яркая декоративность, эффектность [1, с. 23]. Наиболее ярко стиль ар-деко проявился в скульптуре малых форм на экзотическую тематику: «Танец с бубном», «Дама с арфой» (1920, Шварцбургские фарфоровые мастерские, Германия); «Заклинатель змей» (1920, Розенталь, Германия) и др. В приведенных примерах изображение музыкальных инструментов работает на усиление динамики композиции, экспрессивности движения. При этом сами образы достаточно безэмоциональны, что является одним из основных принципов ар-деко.

На многих предприятиях Германии продолжали развиваться исторические стили. Этому способствовало широкое распространение технологии изготовления фарфоровых кружев. Кружевные кринолины дам создавали образы галантной эпохи, поэтому кружевные статуэтки выполнялись преимущественно в парадном рокайльном стиле. В XVIII в. такие композиции создавались в русле светской тематики, но поскольку скульптура XX в. романтизирует образы эпохи галантных кавалеров и дам, которая уже стала историей, можно назвать это явление романтической тенденцией в образной системе фарфоровой скульптуры малых форм. Изображение музыкальных инструментов в русле романтического направления носит большей частью атрибутивный характер. Сценки обычно изображают либо музицирование как способ светского времяпрепровождения, либо флирт с исполнением серенад и любовных песен. В обоих случаях музыкальный инструмент является необходимым атрибутом для придания сюжету атмосферы романтичности: «Милый вечер» (1900 г., Фолькштедт, Германия); «Дама-кружевница с лютней» (1915–1917, Фолькштедт, Германия) и др.

Специфика производства европейской фарфоровой пластики в послевоенный период. Нацистский режим в Германии и Вторая мировая война оказали пагубное влияние на развитие производства фарфора. А в послевоенный период катастрофически не хватало сырья, капитала, квалифицированных рабочих. Предприятия были ориентированы на массовое производство, для удовлетворения насущных потребностей находящихся в кризисном финансовом положении потребителей. Технический фарфор вышел на передний план, а эстетическая часть фарфорового искусства была утрачена. В этих трудных условиях мануфактуры в основном воспроизводили только старые модели, для нового творчества ресурсов не хватало.

В 1960–1970-е гг. в Германии постепенно начинает возрождаться пластика малых форм. Статуэтки с изображением музыкантов и музыкальных инструментов базируются, как правило, на исторических стилях и выполняются в русле романтизации времен галантного века, что обусловлено возобновлением спроса: «Музыкальный дуэт» (1960-е, Почаппель), «Пара с лютней и флейтой» (1965, Рудольф Каммер), «Дуэт» (1970-е, Фолькштедт).

В театрально-сценической тематике с изображением музыкантов и музыкальных инструментов наибольший интерес представляют образы придворного шута «Скоморох с гармонью» (1955–1965, Фолькштедт, Германия) и представители сценического искусства «Музыкант и исполнитель» (1964, Валендорф, Германия). В первом случае мы видим экспрессивную, динамичную композицию в белом фарфоре с тщательной проработкой деталей. Музыкант, играющий на фортепиано, и исполнитель, наоборот очень статичны, фигуры и лица вытянуты и максимально стилизованы, но при этом очень выразительны. Контраст черного и белого придает сюжету строгость, создавая впечатление торжественности. Обе композиции свидетельствуют о разнонаправленности творческих поисков в композиции, формообразовании и выразительности образов.

Развитие европейской фарфоровой пластики конца XX – начала XXI в. Важнейшую роль в развитии фарфора конца XX – начала XXI в. играют процессы европейской интеграции, создание единого экономического пространства. Взаимовлияние и взаимосвязи пластических, цветовых, конструктивных и образных составляющих фарфоровой пластики позволяют говорить о едином художественном пространстве и рассматривать наиболее успешно развивающиеся предприятия для определения общеевропейских тенденций. При этом в рассматриваемый период на фоне

расширения механизации производства происходит усиление роли творческой личности, мастерства художника. Развиваясь в русле общих направлений, искусство скульптуры малых форм обретает неповторимую уникальность и авторский стиль [2].

Усиливающаяся тенденция авторского фарфора подтверждается введением специального термина «высокий фарфор». Им называют произведения из твердого, классического европейского фарфора, отличающиеся большим количеством мелких деталей, экспрессивностью, качеством технических характеристик, относительно крупными размерами. Термин был придуман мастерами фарфоровой мануфактуры Лльядро (1953, Валенсия, Испания). Одним из важнейших стилеобразующих факторов скульптуры малых форм компании является дизайн, в котором важны культ технологического совершенства, стремление к безупречности, детальной завершенности, повышение выразительности пластической формы за счет ее лаконизации, синтез объема, цвета и пространства. Поскольку основной специализацией компании Лльядро является производство фарфоровой скульптуры малых форм, посредством анализа ее продукции с изображением музыкантов и музыкальных инструментов, можно проследить ведущие тематические направления, актуальные в рассматриваемый период.

Среди наиболее популярных направлений можно выделить сценическую тематику, в рамках которой в фарфоровой пластике воссоздавались образы танцевального и музыкального искусств. При этом скульптор Д. Диеско в 2019 г. стал автором коллекции музыкальных инструментов – «Саксофон», «Скрипка», «Акустическая гитара» – в виде отдельных скульптур, где белые инструменты стоят под углом на черных постаментах в виде проекции собственной тени. Такое изображение инструментов в качестве самостоятельного художественного образа вне сюжетного контекста является новаторским в европейской практике производства фарфора. Большой популярностью среди скульпторов пользуются образы джазовых музыкантов: «Джаз бэнд» (1991, А. Рамос), «Джаз» (2017, Х.Л. Сантес).

Не оставлены без внимания в Лльядро и образы национальной культуры. В основном они представлены экспрессивными статуэтками танцоров Фламенко, Сальсы, Булерии и Севильяны, но присутствуют также и исполнители Фламенко: «Чувствуя Фламенко» (2016, Х.Л. Сантес), «Исполнительница Фламенко» (2015, В. Гонзалес).

Большой объем от производимых в Лльядро статуэток занимают скульптуры религиозно-мифологической направленности. Среди моделей христианской традиции с музыкальными инструментами изображаются обычно ангелы. Так, скульптором Р. Рубио в 2007 г. были созданы изящные статуэтки в белом цвете ангелов с лирой и мандолиной: «Небесная мелодия» и «Небесная радость», а Ф. Гарсией – серия маленьких ангелочков с различными музыкальными инструментами. Фигурки на ангельскую тематику отличаются простотой и лаконичностью форм, светлыми оттенками росписи с применением люстра и носят достаточно иллюстративный бессюжетный характер.

Увлечение восточными религиями в конце XX – начале XXI в. способствовало формированию спроса на статуэтки богов индуистской культуры. Необходимо отметить, что в русле данной тематики создавалось наибольшее количество скульптур «высокого фарфора», и это объясняется большим многообразием декора, яркостью и многоцветием восточных образов. Достаточно часто индусские божества в арсенале своих атрибутов имеют музыкальные инструменты: «Лорд Кришна» (2005, Ж.Л. Алварес), «Мридангам Ганеша» (2009, Р. Рубио), «Сарасвати» (2015, Э. Массуэт).

На рубеже XX–XXI вв. продолжает развиваться романтическое направление, но уже не в русле исторических стилей, а как самостоятельное явление: «Летняя симфония» (2014, М.А. Ногуэрин). В статуэтках «Романтическая серенада» (2012) А. Руиса и «Наша песня» Х.Л. Сантеса скульпторы обратились к образам современных молодых людей, что позволило им при реалистичной трактовке прибегнуть к определенной степени обобщения.

Литературность мышления сегодняшнего общества и развитие мультипликационного жанра способствовали обращению скульпторов к теме литературных и сказочных персонажей. Примером может служить статуэтка Ф. Полопе «Флейтист из Гамельна» (2009). Противоречивая история о гамельнском крысолове, многократно переосмысленная в литературе, предоставляет много вариантов для прочтения этого персонажа, как положительных, так и отрицательных. В данном случае это скорее положительный, стилизованный под мультипликацию, герой. Его пропорции искажены в пользу изящества, одежды стилизованы, а сюжет прочитывается преимущественно из названия и атрибутов в виде флейты и дорожной сумки, перекинутой через плечо. Еще большей мультипликационной стилизацией обладает серия гномов, созданная Е.М. Гуэрвой. Все персонажи этой коллекции изображены с музыкальными инструментами,

которые носят в данном случае исключительно иллюстративный характер. Литературным образам характерны искаженные пропорции, мультипликационная стилизация и разнообразие эмоциональной мимики.

Заключение. Таким образом, временной отрезок XX – начала XXI века характеризуется нелинейным развитием искусства фарфора в целом и скульптуры малых форм в частности. Периоды экономической успешности, развития, творческих поисков и технических экспериментов сменяются упадком и утратой эстетической ценности фарфора во время Первой мировой войны и особенно Второй мировой.

Период начала XX столетия ознаменован возрождением понятия художественной ценности на фоне развития массового производства. Использование исторических стилей способствовало развитию тенденции романтизации декоративно-стилизованных образов прошлого. Поиски формообразования, цвета, тематик и сюжетов осуществлялись в области исторических стилей (барокко и рококо), а также модерна и ар-деко.

После длительного кризиса, связанного со Второй мировой войной и тяготами послевоенных лет, в 1960–1970-х годах началось постепенное возрождение фарфоровой пластики, что проявилось прежде всего в романтических сюжетах (на основе исторических стилей) и театрально-сценической тематике.

На рубеже XX–XXI веков на фоне расширения механизации производства усиливается роль творческой личности художника. Фарфоровая скульптура малых форм, становится самостоятельным видом пластического искусства, авторским произведением. Происходит процесс формирования индивидуального образно-пластического языка и творческого подхода к выбору тем и сюжетов. Образный мир пластики с изображением музыкантов и музыкальных инструментов отличается многообразием следующих актуальных тематик: сценические образы представителей музыкального искусства, романтические сюжеты, религиозно-мифологическая тематика, образы национальной культуры, а также литературные и сказочные персонажи. Характер формообразования, колористические и композиционные решения отвечают современным тенденциям в дизайне, что проявляется в стремлении к детальной законченности, повышении выразительности пластической формы за счет ее лаконизации, синтеза объема, цвета и пространства.

ЛИТЕРАТУРА

1. Усова, Е.А. Пластика ар-деко. 1920–1930-е годы (на примере творчества скульпторов Франции и США): автореф. дис. … канд. искусствоведения: 17.00.04 / Е.А. Усова; Моск. гос. художеств.-пром. акад. им. С.Г. Строганова. – М., 2016. – 30 с.

2. Малолетков, В.А. Тенденции развития мировой декоративной керамики последней трети XX – начала XXI в.: автореф. дис. … д-ра искусствоведения: 17.00.04 / В.А. Малолетков; Моск. гос. художеств.-пром. акад. им. С.Г. Строганова. – М., 2010. – 40 с.

3. Елатомцева, И.М. Шедевры мировой керамики: исторические метаморфозы стилистики / И.М. Елатомцева. – Минск: Беларусь, 2008. – 287 с.

4. Модерн. Керамика и фарфор [Электронный ресурс] // Государственный Эрмитаж. Образовательная музейная программа. – 2020. – Режим доступа: http://edu.hermitage.ru/catalogs/1420760016/ themes/1420760077/article/1420760083. – Дата доступа: 29.04.2021.

5. Описание коллекций и фигурок Meissen [Электронный ресурс] // Art-salon. – 1999. – Режим доступа: https://art-salon.eu/ru/opisaniya-konkretnyh-kollekciy-i-figurok-meissen. – Дата доступа: 05.02.2021.

Поступила в редакцию 08.12.2021

УДК 725.945:79.01/.09(510)(476)

Образность китайских и белорусских военных скульптур второй половины XX в.

Ван Мяо
Учреждение образования «Белорусский государственный университет культуры и искусств, Минск

В статье исследуется образно-стилевой аспект белорусских и китайских мемориалов, посвященных памяти героев и жертв войн XX века. Материалом послужили многочисленные статуи, обелиски, рельефы, скульптурные группы, воздвигнутые в Беларуси и Китае во второй половине XX века.

Основными типами образности, выявленными в рассмотренных военных скульптурах, выступают в данной научной публикации героико-патриотическая, мифопоэтическая, лирико-психологическая и трагико-экспрессивная. Значимым направлением эволюции в образном строе военных скульптур в Китае и Беларуси во второй половине XX в. автор называет постепенный переход от обобщенных образов героев 1945–1965-х гг. (героико-патриотическая и мифопоэтическая образность) к индивидуализированным образам жертв войны в 1966–2000-е гг. (лирико-психологическая и трагико-экспрессивная образность). Этот переход, по мнению исследователя, является следствием переноса смыслового акцента с восприятия войны как результата подвига героев на понимание войны как трагедии человечества в целом и каждого отдельного человека в частности.

Особый акцент сделан на изменении пластических средств выразительности в скульптурах трагико-экспрессивного и психологического характера по сравнению с памятниками, относящимися к сфере героико-патриотической и мифопоэтической образности.

Ключевые слова: *художественная образность, стиль, монументальная скульптура, военная скульптура Китая и Беларуси, образ воина, образ матери, образ жертвы войны.*

(Искусство и культура. – 2022. – № 4(48). – С. 15–20)

The Imagery of Chinese and Belarusian Military Sculpture of the Second Half of the XX Century

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

The article examines the figurative and stylistic aspect of Belarusian and Chinese memorials dedicated to the memory of heroes and victims of the XX century wars. The research material is numerous statues, obelisks, reliefs, sculptural groups erected in Belarus and China in the second half of the twentieth century.

The main types of imagery identified in the considered military sculptures are named in the article heroic-patriotic, mythopoetic, lyrical-psychological and tragic-expressive. The main direction of evolution in the figurative structure of military sculptures in China and Belarus in the second half of the twentieth century, according to the author, is the gradual transition from generalized images of heroes of the 1945–1965’s (heroic-patriotic and mythopoetic imagery) to individualized images of war victims in the 1966–2000’s (lyrical-psychological and tragic-expressive imagery). This transition is a consequence of the shift of semantic emphasis from the perception of war as a result of the heroism of heroes to the understanding of war as a tragedy of humanity as a whole and each individual in particular.

The article stresses the change of plastic means of expression in sculptures of tragic-expressive and psychological nature in comparison with monuments belonging to the sphere of heroic-patriotic and mythopoetic imagery.

Key words: *artistic imagery, style, monumental sculpture, military sculpture of China and Belarus, the image of a warrior, the image of a mother, the image of a victim of war.*

(Art and Cultur. – 2022. – № 4(48). – P. 15–20)

Адрес для корреспонденции: e-mail: wm1730595497@mail.ru – Ван Мяо

Традиция увековечения памяти военных героев восходит к древнейшим временам и известна во всем мире. Одним из наиболее типичных способов отражения народного почтения к героям является создание разного рода памятников, относящихся к области искусства скульптуры, – это статуи, обелиски, скульптурные группы, рельефы и др. Во второй половине XX столетия в Китае и Беларуси возникает огромное количество новых мемориалов, посвященных бесчисленным известным и безвестным жертвам недавних кровопролитных войн. Количество подобных монументов, появившихся в обеих странах, исчисляется тысячами.

Несмотря на наличие научных работ [1–3] и научно-публицистических текстов [4; 5] о военных скульптурах, в настоящее время не создано целостного исследования, посвященного систематизации художественных образов этих скульптур и их эволюции. Осознание преемственности и обновления традиций в указанной области визуального искусства позволяет глубже понять менталитет народа, его философские представления о войне и о ценности мира на Земле. В связи с этим цель статьи определяется нами как систематизация типов образности военных скульптур в Китае и Беларуси второй половины XX века.

В зависимости от идейного содержания монумента и используемых пластических средств образность скульптуры может приобретать ту или иную окраску. Определение типа образности позволяет выявить общие тенденции в эволюции военных монументов, а также систематизировать их по образно-стилевым группам.

Освоение героико-патриотической образности в китайских и белорусских военных скульптурах первых послевоенных десятилетий (1945–1965 гг.). Главной задачей круглых монументальных скульптур в первые послевоенные десятилетия было прославление подвига воинов-освободителей Родины. Решение поставленной задачи успешно осуществлялось при помощи стилевого метода соцреализма, направленного на создание идеализированных образов советских героев – военачальников, простых солдат Красной армии, партизан и матерей героев.

Во второй половине XX столетия в Китае и Беларуси возводится бесчисленное количество типизированных статуй воинов. Образность таких памятников определяется нами как *героико-патриотическая*. По своему торжественному характеру эти памятники родственны парадным портретам военных: воины изображаются статуарно (в полный рост), выражение их лиц передает величие духа и спокойное торжество победителей, что полностью соответствует эстетике соцреализма. Статуи воинов Красной армии в Китае и Беларуси 1950–1960-х гг. обращены к массовому зрителю и утверждают обобщенный положительный образ воина-защитника Родины. Стиль таких памятников П. Войницкий определяет как триумфальный [2, с. 48], а сами памятники относит к разряду памятников-лозунгов [2, с. 49].

Типичным образцом героико-патриотического памятника воину-победителю в Китае является пятиметровый монумент в честь Цю Шаоюня (1962 г.) в г. Чунцине. Цю Шаоюнь (1926–1952) был героем Китайской народной добровольческой армии, мученически погибшим в Корейской войне. Скульптура воина высотой в 5 м помещена на 10-метровом пьедестале, что подчеркивает величие духа воина. Цю Шаоюнь изображен в полный рост, с оружием в руках, со спокойным и уверенным взглядом, передающим его мужество и патриотизм. Пластика статуи лишена тонкой детализации, что способствует созданию цельного и гармоничного образа воина-героя.

Подчеркнуто патриотическим характером обладает и монументальная статуя Лю Хулань (1956 г., скульптор Вань Чаовэнь), установленная в провинции Шаньси рядом с могилой знаменитой юной героини гражданской войны в Китае. Как отмечает Ван Янь, обобщенный и типический образ пятнадцатилетней девушки, мужественно стоявшей перед врагами и погибшей ради освобождения своей Родины, «пользуется большой популярностью и любовью народа» [1, с. 107–108]. Этот образ неоднократно привлекал внимание китайских живописцев (картина «Лю Хулань» Фэн Фаса), композиторов (опера «Лю Хулань» Вэй Фэна и Ло Цзуньсяня), кинематографистов. Мраморная статуя Вань Чоавэня преподносит образ Лю Хулань как эталон мужества, патриотизма и веры в светлое будущее страны. Смелый и решительный взгляд девушки, крепко сжатые кулаки, гордая осанка – все эти детали усиливают гражданскую патетику монумента.

Среди парадных статуй воинов в Китае, выполненных в традициях соцреализма, следует назвать 15-метровый монумент «Сычуаньская дивизия в Антияпонской войне» (скульптор Лю Кайцюй, 1950 г.), установленный у восточных ворот Народного парка в г. Чэнду провинции Сычуань. Памятник повествует о подвиге сычуанского народа в Антияпонской войне. Он представляет собой скульптурное изображение молодого солдата в изорванных соломенных сандалиях, мундире старого покроя, на груди у него висят две ручные гранаты,

на спине – пехотный меч дадао, а в руках – штыковая винтовка устаревшего образца. Он готов к бою, готов отдать свою жизнь за свободу родины. По сравнению с памятником Цю Шаоюню сычуанская статуя более динамична, что передается через позу солдата, который решительно двигается вперед.

В 1990-е гг. в Китае военные деятели все чаще изображаются без оружия и других военных атрибутов, но в военной форме. К числу памятников подобного рода следует отнести бронзовые скульптуры воина Чжан Дау (1986 г.), маршала Чжу Де (1991 г.), маршала Ло Ронхуана (1992 г.), маршала Чэнь Йи (1995 г.), маршала Не Чжунчжэня (1999 г.).

Обобщенный героико-патриотический образ воина-победителя в истории белорусской скульптуры оказался наиболее востребованным в первые послевоенные десятилетия (1950–1960-х гг.). Статуи советских воинов в эти годы появляются на многочисленных братских могилах, известных в городах и деревнях Беларуси. Пластика таких статуй предельно лаконична и сдержанна – в ней нет лишних декоративных деталей, позы и лица воинов спокойны и полны мужественного достоинства. Среди многочисленных скульптур белорусских воинов выделяется несколько композиционных типов в зависимости от сопутствующих деталей: 1) с оружием в руках (памятник неизвестному солдату в Минске, 1960 г.; памятник на месте гибели советских военнопленных и мирных жителей в деревне Лесная Барановичского района Брестской области, 1958 г.); 2) с траурным лавровым венком (памятники 1950-х гг. на братской могиле советских солдат в деревне Ставы Каменецкого района Брестской области, памятник на воинском кладбище в поселке Лиозно Лиозненского района Витебской области); 3) с приспущенным флагом (памятник на братской могиле советских воинов в деревне Селец Березовского района Брестской области, 1956 г.). Редким примером использования в оформлении памятника всех трех отмеченных атрибутов (оружие, флаг и траурный венок) служит памятник на братской могиле советских воинов в деревне Вороны Витебского района Витебской области (1956 г.).

Героический образ советского воина в динамичном действии представлен в мемориальном комплексе «Прорыв» (1974 г., архитекторы Ю. Градов, Л. Левин, скульптор А. Аникейчик) в Ушачском районе Витебской области. Скульптура мемориального комплекса «Прорыв» расположена на вершине холма и состоит из огромной бронзовой фигуры партизана с автоматом, прорывающегося сквозь 11-метровую бетонную стену. Автору скульптуры удалось удачно передать динамику мощного и целеустремленного движения воина. Направленность фигуры к цели передается через резкий поворот плеча и позу отталкивающихся от упора ног.

Яркой динамичностью отличается китайский памятник погибшим героям в Яньбяне (1992 г.). Скульптурная группа памятника иллюстрирует момент атаки: семь китайских воинов устремлены вперед, активно и бесстрашно наступают на врага. Динамика монумента возникает за счет поз героев, будто «вырывающихся» из каменного монолита [6, с. 2].

В одном ряду с величественными образами воинов-защитников, воплощенными в духе героико-патриотического соцреализма в 1950–1970-е гг., нередко находится образ матери. Одним из первых монументов такого рода является статуя «Скорбящая мать» (1958 г.), установленная возле деревни Княжеводцы Мостовского района Гродненской области. Несмотря на то, что фигура женщины изображена преклоненной на одно колено, ее укрупненный силуэт обладает мужественным величием, пластика лица выражает спокойное достоинство, и только прижатая к груди рука передает скорбь и боль матери.

В соцреалистическом героико-патриотическом ключе выполнены китайские скульптурные группы надмогильного памятника воинам в Дабешане (1958 г.), памятников «Восемь женщин бросаются в реку» (1988 г., авторы Чэан Дэхуа и Сыту Чжаогуан) и «Шесть сестер Имэн» (2011 г.). Большой интерес представляет бронзовая скульптурная группа «Шесть сестер Имэн» (скульптор Чи Хаотянь, 2011 г.), посвященная подвигу женщин во времена Освободительной войны. На памятнике изображены шесть женщин, помогающих фронту: они лечат раненых бойцов, несут провиант и почту, выполняют тяжелую физическую работу.

В 1980-е гг. в Беларуси появляются военные монументы, героями которых становятся мифологические персонажи. Образность таких монументов мы определяем как *мифопоэтическую*. Обращаясь к традиционным стилевым приемам соцреализма, белорусские скульпторы создают монументы, изображающие античную богиню победы Нику (скульптура мемориального комплекса «Борцам за советскую власть» в Могилеве, статуя архитектурно-скульптурного комплекса «Минск – город-герой») и славянского сказителя Баяна (мемориальный комплекс «Лудчицкая высота» в Быховском районе).

Как известно, древнегреческая богиня победы Ника изображалась в античные времена

в виде крылатой женщины, решительно устремленной вперед (например, скульптура Ники Самофракийской II в. до н.э.). Античный образ Ники-Победы вдохновил авторов скульптуры «Победа» в мемориальном комплексе «Борцам за советскую власть» (1982 г., архитекторы К. Алексеев, А. Иванов, скульптор Л. Гумилевский) в Могилеве. Поднятая на тринадцатиметровый постамент, семиметровая женская фигура (Победа) торжественно возвышается над берегом реки Днепр и органично взаимодействует с природным ландшафтом. Пластическое решение образа отличается крупным штрихом, обобщенными линиями и монументальностью. Аллегорическая фигура славянского сказителя Баяна является композиционным центром мемориала воинской славы «Лудчицкая высота» в Быховском районе (скульпторы П. Белоусов, В. Летун, архитекторы В. Белянкин, М. Мызников). Помещенный на высоком кургане, Баян воспевает мужество и подвиги белорусских воинов, одержавших славную победу в боях под Быховом.

Редким примером воплощения мифопоэтической образности в китайской монументальной скульптуре является огромная бронзовая статуя легендарного военачальника Гуань Юя (2016 г., округ Цзинчжоу провинции Хубэй). Реальный исторический герой Гуань Юй (162–219 гг.) был полководцем царства Шу, который в 1594 г. был официально признан божеством войны под именем Гуань-ди. Статуя Гуань Юя в Хубэе отличается гигантскими размерами: ее высота составляет 58 метров, а вес – 1320 тонн. Пластика монумента отличается крупным штрихом, при этом – детальной проработкой отдельных элементов воинского облачения, выражение лица божества сурово и властно. Важной деталью скульптуры является огромный боевой меч гуаньдао, который Гуань Юй держит наготове, чтобы наказать врагов. Вес меча – более 120 тонн!

Переосмысление образов войны в искусстве Китая и Беларуси конца 1960-х – 2010-х гг. С отдалением военных лет на определенную временную дистанцию в скульптурах на военную тему отчетливо проступает новый тип реализма, направленный не на прославление военного подвига борцов за Родину (внешний фактор события), а на раскрытие эмоционального мира людей – солдат и мирных жителей, ставших жертвами войны. Обращенность к внутреннему миру человека, пережившему ужасы войны, порождает скульптурные композиции, образность которых может быть определена как трагико-экспрессивная и лирико-психологическая.

Одним из первых примеров *трагико-экспрессивной образности* в белорусской военной скульптуре стала скульптурная группа мемориального комплекса жертвам фашизма, советским воинам и партизанам (1971 г.) в деревне Брицаловичи Осиповичского района Могилевской области. Особой выразительностью обладает пластика женской фигуры, подчеркивающая, с одной стороны, ее хрупкость и мягкость, а с другой – эмоциональный надрыв и душевную трагедию героини. Мать показана здесь в момент душевного надлома, что вызывает неподдельное сочувствие у зрителей. Драматизм ситуации подчеркивается контрастом между статикой горизонтально расположенной мужской фигуры и динамикой стоящей женской фигуры, каждая деталь которой наполнена действенным движением: руки крепко держат младенца, голова резко запрокинута назад, одежда развевается на ветру.

Большой экспрессией обладает знаменитая скульптура непокоренного человека в мемориальном комплексе «Хатынь» (1969 г., скульптор С. Селиханов). Работая в рамках «сурового стиля», скульптор находит художественные средства, насыщающие его монумент небывалой для своего времени силой эмоционального воздействия и драматизмом. Монумент непокоренному человеку представляет собой 6-метровую фигуру старика с умершим ребенком на руках. По мнению А. Зельского, «это памятник всем, кто пережил кровь и ужас войны, потерял самое дорогое – своих родных и близких, но выдержал и не сломался, не покорился» [3, с. 78].

Композицию, напоминающую монумент непокоренному человеку, имеет огромная скульптура женщины-матери с умершим ребенком на руках, стоящая у входа в мемориальный зал жертв Нанкинской резни (1985 г., скульптор У Вэйшань) в Нанкине. Усиление трагической экспрессии нанкинского монумента, по сравнению с хатынским, достигается за счет изменения реальных пропорций женской фигуры. В отличие от сдержанного хатынского старика нанкинская мать негодует на жестокость войны, горестно взывая к небесам. Фигура матери устремлена вверх, ее плечи и голова как бы растворяются в высоте. Уменьшение размеров верхней части женской фигуры символизирует очищение ее души, терпящей самые страшные страдания при виде смерти своего ребенка. Вместе с тем брюки женщины и, особенно, ее босые ноги выполнены скульптором чрезмерно весомо, что усиливает впечатление о ее мужестве и героизме. Фигурка мертвого ребенка на руках

у матери вызывает у зрителей неподдельное чувство горечи и сострадания.

Кроме скульптуры матери, рядом с нанкинским мемориальным залом установлен ряд скульптурных групп (автор У Вэйшань), показывающих нечеловеческие страдания мирных жителей, ставших жертвами японской агрессии: это старик с мертвым младенцем на руках, умершая мать и плачущий рядом с ней младенец, юноша с умирающей и падающей наземь девушкой и др. Каждая скульптурная группа обладает неимоверной экспрессией, которая отражает ужас и боль несчастных жертв. Трагизм сюжетов подчеркивается пластическими средствами – динамичными позами людей, напряженными линиями, угловатой пластикой. Особое значение приобретает поверхность скульптур, отличающаяся повышенной шероховатостью и неровностью. Фигуры людей напоминают небрежно вылепленные пластилиновые фигурки, что подчеркивает беспомощность и слабость жертв, а также хрупкость самой человеческой жизни [7, с. 48–49].

Подлинным примером трагико-экспрессивной образности является также монумент матери в мемориальном комплексе «Проклятие фашизму» (1983 г., скульптор А. Аникейчик, архитекторы Л. Левин, Ю. Градов), расположенном в Докшицком районе Витебской области на месте сожженной фашистами деревни Шуневка. Центральный монумент комплекса – бронзовая статуя женщины-матери высотой 4,75 м. Мать стоит в проеме стилизованных ворот скорби с воздетыми в проклятии руками. Динамичная поза женщины передает немой крик ее души, проклинающий войну. В отличие от парадных статуй советских воинов и сдержанно-скорбных матерей 1950–1970-х гг. статуя матери в этом мемориальном комплексе на новом уровне психологизма раскрывает трагедию женщины. Поднятые к небу лицо и руки, крепко сжатые кулаки, проступающие на руках вены – все эти детали подчеркивают эмоциональное напряжение, гнев и неприятие любой войны.

Воплощение образа матери в экспрессивной манере представлено в скульптуре «Воздушный налет» (1995 г.) Ли Чжаньяна. На этой скульптуре укрупнены ноги женщины, в то время как ее лица почти не видно за фигурой младенца, которого она пытается спасти от воздушной бомбардировки. Динамическая поза женщины, акцентирование внимания на ее ногах, «бегущих» от беды, развевающийся за спиной плащ – все эти детали придают скульптуре чрезвычайно действенный характер.

Одним из ярчайших примеров экспрессивного реализма является небольшая скульптура девочки в мемориальном комплексе памяти детей-жертв фашизма (2007 г.) возле деревни Красный Берег Жлобинского района Гомельской области (архитекторы Л. Левин, Г. Левина, А. Копылов и др., скульпторы А. Финский, М. Петруль, художники С. Котков и С. Коткова). Мемориал создан возле деревни Красный Берег, где в 1944 г. располагался сборный пункт, куда свозили белорусских детей в возрасте от 8 до 14 лет. Статуя девочки, установленная у входа в мемориальный комплекс, отличается огромной силой экспрессии, выраженной посредством напряженных линий, предельно динамичной пластики и резкого контура. Тело бронзовой девочки измождено, пальцы рук крайне напряжены, будто от неимоверного страха. Лицо жертвы повернуто в сторону от невидимых обидчиков – каждая деталь скульптуры передает физическое и душевное напряжение жертвы.

К числу памятников, где *представлены лирико-психологические образы*, следует отнести камерную скульптурную группу памятника «Детям войны» (2011 г.), установленного в парке Партизанской славы в Витебске. Лирические черты скульптурной группе придает поза мальчика-подростка, который нежно поддерживает младшую сестру и делится с ней кусочком хлеба. Для того, чтобы подчеркнуть образ детей, выросших в годы войны, скульптор В. Могучий «одевает» их в одежду большего размера, из-под которой смысловыми акцентами проступают тонко проработанные маленькие хрупкие ручки и ножка младшей сестры. Пространство скульптурной группы замкнуто – фигуры и взгляды детей сосредоточены вокруг куска хлеба. Зритель становится невольным свидетелем психологической драмы детей, изведавших ужасы войны.

Глубиной психологизма отличается скульптурная группа мемориального комплекса «Дремлёво» возле агрогородка Степанки Жабинковского района Брестской области (1982 г., архитектор Ю. Казаков, скульптор В. Воробьев), где представлено три поколения женщин – мать, дочь и внучка, пережившие ужас и горе. Скульптурная группа органично вписывается в природный ландшафт мемориального комплекса – три женщины сидят на большой скамейке перед курганом как тени погибших жителей деревни. Каждая женщина обладает яркой индивидуальностью – скульптор тщательно прорабатывает линии лиц и детально моделирует одежду. Пластика женских фигур выделяется особой мягкостью, сглаженностью линий, что подчеркивает их душевное тепло и доброту. Композиционными акцентами в фигуре

каждой женщины становятся сложенные на коленях руки, несколько пропорционально увеличенные как символ тяжелой трудовой жизни мирных жителей деревни.

В ряду белорусских барельефов на военную тему особым лиризмом характеризуется барельеф мемориального комплекса «Литавец» (1986 г., создан авторской группой С. Боровой) в одноименной деревне Дзержинского района Минской области. На барельефе представлен групповой портрет крестьянской семьи – по краям расположены старик с плетеной корзиной и старуха, во втором ряду четверо детей, а на первом плане младенец. Лица и фигуры крестьян сдержанны и полны достоинства, их суровая простота вызывает глубокое сочувствие и жалость к безвинно убитым мирным людям.

Заключение. Таким образом, реалистические китайские и белорусские монументы второй половины XX в. отличаются большим разнообразием сюжетов, образов, пластических средств и композиционных типов. Основные типы образности, выявленные в рассмотренных военных скульптурах, определяются нами как героико-патриотическая, мифопоэтическая, лирико-психологическая и трагико-экспрессивная. Ведущим направлением эволюции в образном строе военных скульптур в Китае и Беларуси во второй половине XX в. является постепенный переход от обобщенных образов героев (героико-патриотическая и мифопоэтическая образность) к индивидуализированным образам жертв войны (лирико-психологическая и трагико-экспрессивная образность), что связано с осмыслением войны как трагедии человечества.

ЛИТЕРАТУРА

1. Ван, Янь. Образы женщин в китайском и белорусском искусстве военно-революционной тематики / Янь Ван // Веснік Бел. дзярж. ун-та культуры і мастацтваў. – 2019. – № 1(31). – С. 105–112.

2. Войницкий, П.В. Станковая скульптура Беларуси последней четверти XX века / П.В. Войницкий. – Минск: БНТУ, 2015. – 200 с.

3. Зельскі, А.Г. Хатынь. Трагедыя беларускага народа = Хатынь. Трагедия белорусского народа = Khatyn. The tragedy of the Belarusian people / А.Г. Зельскі. – Мінск: Беларус. Энцыкл. імя П. Броўкі, 2018. – 144 с.

4. Памятники Минска / авт.-сост. В.П. Шамов. – Минск: Полымя, 1991. – 208 с.: ил.

5. С памятью в сердце / сост.: Ю.Р. Артемчук [и др.]. – Минск: Беларус. Энцыкл. імя П. Броўкі, 2015. – 312 с.

6. 延边革命烈士纪念碑[J].吉林政报, 1995 (10):2. = Памятник погибшим героям революции в Яньбяне // Политический вестник провинции Цзилинь. – 1995. – № 10. – С. 2.

7. 吴为山.魂兮归来–创作侵华日军南京大屠杀遇难同胞纪念馆大型群雕记[J].艺术评论, 2015 (02):47–52. = У, Вэйшань. Возвращение душ – создание крупномасштабных групповых скульптур Мемориального музея жертв Нанкинской резни / Вэйшань У // Обозрение искусства. – 2015. – № 2. – С. 47–52.

Поступила в редакцию 24.05.2022

УДК 792.54(510):[781.22+73]

Концепция звукозрительной образности в контексте основных подходов к изучению пластических сцен Пекинской оперы

Гу Чэнъюань
Учреждение образования «Белорусская государственная академия искусств», Минск

В статье рассмотрены ключевые методологические подходы к изучению Пекинской оперы (цзинцзюй), сложившиеся в русскоязычном искусствоведении. В качестве ведущих выделяются искусствоведческий, системный и междисциплинарный подходы, обзор которых сочетается с анализом основных научных принципов и методов, используемых при исследовании цзинцзюй. Выявляется целесообразность их применения для изучения пластических сцен спектаклей Пекинской оперы.

В исследовании обосновывается возможность применения для анализа китайского музыкального театра киноведческих теоретических разработок русскоязычных авторов. Отмечается важное значение гастролей китайских трупп во главе с Мэй Ланьфаном, которые прошли в СССР в 1935 г., для активизации межнационального художественного диалога. Во время визита труппы состоялось знакомство Мэй Ланьфана с режиссерами К.С. Станиславским, В.И. Немировичем-Данченко, В.Э. Мейерхольдом, С.М. Эйзенштейном. Эта встреча, а также опыт эстетического восприятия цзинцзюй стали для советских режиссеров источником новых теоретических идей и практических находок как в области театра, так и кино.

Отдельно рассматриваются теоретические разработки С.М. Эйзенштейна, в частности концепция звукозрительной образности, и перспективность их использования для анализа звукозрительных отношений в пластических сценах цзинцзюй.

Ключевые слова: *Китай, театр, Пекинская опера (цзинцзюй), методология, звукозрительная образность.*

(Искусство и культура. – 2022. – № 4(48). – С. 21–25)

Concept of Sound-Visual Imagery in the Context of Basic Approaches to Beijing Opera Plastic Scenes Research

Gu Chengyuan
Education Establishment "Belarusian State Academy of Arts", Minsk

The article considers main methodological approaches to the research of Beijing Opera (Jingju), developed in the Russian art criticism. The main of them include art historical, system and interdisciplinary approaches, the review of which is combined with the analysis of the main scientific principles and methods applied when studying jingju. The expediency of their use for studying Beijing Opera performances plastic scenes is revealed.

The article justifies the possibility of using the theoretical film-study developments of Russian-speaking authors for the analysis of the Chinese musical theater. The article points out the significance of Chinese troupes' tours headed by Mei Lanfang, which took place in the USSR in 1935 to make international art dialogue more active. During the troupe's visit, Mei Lanfang got acquainted with such directors as K.S. Stanislavski, V.I. Nemirovich-Danchenko, V.E. Meyerhold, and S.M. Eisenstein. This acquaintance, as well as the experience of aesthetic perception of jingju, became for Soviet directors a source of new theoretical ideas and practical findings both in the field of theater and cinema.

The theoretical developments of S.M. Eisenstein, in particular the concept of sound-visual imagery, and the prospects of their application for analyzing sound-visual relations in jingju plastic scenes are considered separately.

Key words: *China, theater, Beijing Opera (Jingju), methodology, sound-visual imagery.*

(Art and Cultur. – 2022. – № 4(48). – P. 21–25)

В XX–XXI вв. появляется ряд русскоязычных работ о традиционном музыкальном театре Китая, как искусствоведческой, так и философско-культурологической направленности. Этому способствовали художественные процессы первой половины прошлого столетия, среди которых – знакомство советских театральных режиссеров с Пекинской оперой, долгое время существовавшей как замкнутая консервативная система. Также указанный период отмечен активным осмыслением художественной специфики и возможностей

Адрес для корреспонденции: e-mail: guchengyuan666@gmail.com – Гу Чэнъюань

нового вида искусства – кино, в том числе и театральными деятелями, а также вниманием к проблеме звукозрительных отношений. Во многом подобное осмысление двигалось по пути поиска параллелей с традиционными синтетическими видами искусств, китайским музыкальным театром в том числе. Результатом стали многочисленные теоретические разработки, среди которых выделяется концепция звукозрительной образности.

Цель – рассмотреть концепцию звукозрительной образности в контексте основных методологических подходов к изучению Пекинской оперы и обосновать ее целесообразность для анализа пластических сцен цзинцзюй.

Искусствоведческий подход. При анализе цзинцзюй традиционно используется искусствоведческий подход, в рамках которого исследователи опираются на принципы историзма, типологизации и систематизации, обращаясь как к общенаучным, так и узкоспециальным методам. Например, в работе Т.Б. Будаевой, посвященной музыке традиционного китайского театра цзинцзюй (2011) [1], применяются методы европейского этноинструментоведения, западного ладового анализа, вкупе с методами традиционного китайского музыкознания. Лии Чао в диссертационном исследовании о роли танца и пантомимы в музыкальной композиции Пекинской оперы (2001) [2] использует балетоведческий и сопутствующий ему словесно-описательный метод. Оба автора опираются на принцип типологизации и систематизации. Т.Б. Будаева классифицирует инструментарий Пекинской оперы по международной систематике Хорнбостеля–Закса [1, с. 6] и традиционному древнекитайскому принципу «баинь» [1, с. 6], названия традиционных китайских инструментов [1, с. 22–23], музыкальные метротемпы [1, с. 12–13], а также репертуар по критерию продолжительности и сюжетам, а также актерским амплуа [1, с. 8]; Лии Чао – спектакли цзинцзюй на основе различных критериев: продолжительности, принципа организации, рода выразительных средств и др. [2, с. 7–9]. Попытки классификации спектаклей китайского театра осуществлялись и в советский период, в частности в работе китаеведа и историка театра С.А. Серовой «Пекинская музыкальная драма» (1970).

Историко-генетический ракурс при изучении цзинцзюй находит применение в книге И.В. Гайды «Театр китайского народа» (1959) [3], в исследовании Ван Дон Мэй «Великий шелковый путь в истории китайской музыкальной культуры» (2004), в диссертации Лии Чао «Роль танца и пантомимы в музыкальной композиции Пекинской оперы» (2001) [2], в книгах С.А. Серова «“Зеркало Просветленного духа” Хуан Фань-чо и эстетика китайского классического театра» (1979) и «Китайский театр – эстетический образ мира» (2005), в диссертационном исследовании Сунь Цзюань «Становление и развитие музыкального театра в Китае» (2013), а также в работе Э.Е. Манзарханова «Особенности пластического искусства в драматическом театре Запада и Востока» (2006), где отдельный раздел посвящен пластическому искусству Пекинской музыкальной драмы как синтезу предшествующих театральных форм и направлений.

Искусствоведческий подход, примененный исследователями, позволяет раскрыть следующие аспекты пластических сцен цзинцзюй: а) специфику используемых музыкальных инструментов (ударной группы «учан») и ритмических формул («логуцзин») и пластики (танца, жеста, пантомимы, акробатики и боевых искусств); б) разновидности спектаклей и свойственных им типов пластических сцен (например, батальных в «военных» спектаклях); в) историю возникновения и развития пластических сцен (от ритуально-обрядовых действ до сформировавшихся типов пластических сцен в спектаклях цзинцзюй).

Системный подход. При изучении Пекинской оперы ученые обращаются к системному подходу. Часто он используется в системно-комплексном аспекте, предполагающем рассмотрение спектакля Пекинской оперы как совокупности взаимосвязанных компонентов, образующих целостность. Данный ракурс позволяет ответить на вопрос, «<…> из каких компонентов состоит система и каким образом эти компоненты связаны между собой» [4, с. 119]. Чаще всего исследователи обращаются к распространенной установке на понимание Пекинской оперы как целостности, основанной на синтезе искусств. Этот аспект затрагивает И.В. Гайда [3], а также театровед Жуань Юнчэнь, диссертация которого посвящена Пекинской опере как синтетическому сценическому действу [5]. Следует отметить, что в указанной работе понятие «синтетизм» трактуется расширительно: на уровне структуры спектакля и в контексте зрительского восприятия, что позволяет говорить об обращении автора к коммуникативному, семиотическому и синестетическому ракурсам рассмотрения проблемы.

Под синтезом традиционно понимают объединение, воссоединение частей целого в едином органическом комплексе [6, с. 72]. Здесь уместно упомянуть мысли М.С. Кагана, которые могут быть применены и к китайскому традиционному музыкальному театру.

Ученый говорит о синтезе искусств не как о способе их механического сопоставления, а как о «“химической реакции” органического взаимопроникновения, которое только и может породить новый синтетический вид художественного творчества» [7, с. 239]. Это может быть в полной мере отнесено и к Пекинской опере, в которой взаимодействуют литература, музыка, изобразительное искусство, танец, а также цирковое искусство, акробатика и боевые искусства. Означенное единство подчиняется важному принципу китайской традиционной философии – «все в одном и одно во всем». Изучая цзинцзюй, исследователи подчеркивают равнозначность всех компонентов спектакля. По мнению И.В. Гайды, «<…> познакомившись с классическим китайским театром, ответить на вопрос, что же в нем главное, очень трудно. Синтетический характер китайского традиционного театра, то есть слияние в нем в единое целое музыки, танца, пения, диалога, составляет <…> его замечательную особенность» [3, с. 5].

Важно понимать, что в определенных сценах отдельные виды искусств могут доминировать. Например, в боевых сценах Пекинской оперы ведущая роль принадлежит музыке в исполнении ударных и боевой пластике (сплав танца, боевых искусств, акробатики, пантомимы и циркового искусства), которые вступают в тесное взаимодействие. По мнению театроведа Жуань Юнчэня, проводником синтезирующего принципа является уникальный «синтетический» актер, который должен быть совершенен в равной мере во всех искусствах и показать все «в установленной соотнесенности, а не в смешении», делая зрителя «свидетелем самого процесса художественного синтезирования образа» [5, с. 21], координируя звуковой и зрительный пласты сценического действа. О доминирующей роли актерского искусства в Пекинской опере говорит М.С. Каган, утверждая, что оно выступает в «синкретическом единстве своих выразительных средств» [7, с. 379].

Синкретизм Пекинской оперы – еще одна важная точка в рассуждениях о целостности спектакля цзинцзюй. Так, М.С. Каган, полемизируя с ранее упомянутым утверждением И.В. Гайды о невозможности вычленения главного вида искусства в классическом китайском театре, уточняет, что «<…> здесь следует говорить не о синтетической, а о синкретической структуре, которая удержала в китайском театре исконное единство “мусических” элементов, да еще и изобразительного искусства и циркового» [7, с. 379]. Важно отметить, что изучение синтетической природы сценического действа базируется на процедурах анализа и синтеза, где художественное единство восстанавливается из «<…> полностью определившихся различий между отдельными видами художественного творчества» [6, с. 6]. В свою очередь синкретизм как самая ранняя форма осмысления художественного творчества обусловлена нерасчлененностью сознания древнейшего человека и, соответственно, недифференцированностью искусства на отдельные виды.

Так, синкретичность пластических сцен с боевыми искусствами, изначально сопровождавшихся музыкой в исполнении ударных, берет начало от древних ритуально-обрядовых форм, в рамках которых существовали «батальные пантомимы», а затем и собственно военные («у-у») и боевые («бин-у») танцы, которые впоследствии переплавились в современные театральные методы ведения боя. Однако синкретизм Пекинской оперы не равен синкретизму архаической культуры. По мнению искусствоведов, он представляет собой «<…> высшее состояние развития древнего театрального искусства, сохранившего в своем каноне изначальную нераздельность всех составляющих вкупе с ювелирной “отделкой” каждого компонента» [8, с. 49].

Исследуя целостность спектакля цзинцзюй, авторы обращаются к понятиям «структура спектакля» [5], «синкретическая структура» [8, с. 49], что высвечивает еще одну сторону системного подхода, его системно-структурный аспект, посвященный изучению строения спектакля, позволяющий анализировать компоненты рассматриваемого объекта как в изолированном виде, так и в системообразующих связях и отношениях. В русскоязычном театроведении единственной работой, целиком посвященной изучению спектакля Пекинской оперы как синтетической целостности, в которой осуществлена попытка анализа ее структуры, является диссертация Жуань Юнчэня [5]. В других научных публикациях освещаются отдельные системообразующие связи: музыки и драматургии, амплуа, актерского искусства, визуальной составляющей [1]; танца и пластики с музыкой, актерским мастерством и костюмом [2]. В этих работах структурно-системный взгляд является, скорее, способом выстраивания логики исследования и не претендует на представление целостной структуры спектакля в системной взаимосвязи всех ее компонентов.

Общий принцип структурной организации спектакля Пекинской оперы схож со строением европейского музыкального спектакля, который можно разделить на звуковой и зрительный пласты, дифференцируемые, в свою очередь, на музыку, шумы, речь и сценический

и сценографический компоненты, соответственно. Однако в структуре цзинцзюй есть ряд специфических компонентов и особенностей, присущих именно этой разновидности сценического действа. Зрительный пласт Пекинской оперы составляет колоритный сценографический ряд (костюмы, маски, грим и т.д.), а также уникальный сценический, включающий не только пантомиму, танец и актерское движение на сцене, но и акробатику и боевые искусства. Звуковой пласт включает речь, которая делится на «юньбай» (речитатив) и «цзинбай» (пекинскую разговорную речь), используемые разными персонажами (речитатив – серьезными, разговорная речь – молодыми героинями и комиками). Вокальная музыка выстраивается на основе двух основных напевов – «сипи» и «эрхуан». Специфика инструментальной музыки обусловлена традиционным делением оркестра на две группы – «вэньчан», включающей струнные и духовые инструменты, и «учан», состоящей из ударных, которые применяются для озвучивания разных типов сцен. Так, пластические сцены сопровождаются преимущественно оркестром учан, который озвучивает батальные сцены, пантомимы, а также выполняет функцию обозначения начала и конца сцен. Шумы, по аналогии с кинематографической классификацией, можно разделить на синхронные и фоновые. Синхронные непосредственно озвучивают текущее действие (удары, звуки падений, звон оружия), фоновые сообщают его обстоятельства (шум ветра, громы молний, пение птиц, ржание лошади, бой часов и др.). Важной особенностью цзинцзюй является то, что шумы, в большинстве своем, изображаются музыкальными инструментами. Шумы практически «вплетены» в музыкальный рисунок и предельно синхронизированы с действием на сцене. За синхронизацию отвечает «дирижер» оркестра «гуши», который играет на барабане баньгу и трещотке-кастаньете пайбань, управляя всем действием спектакля. Таким образом, можно утверждать, что помимо актера, в объединении звукового и зрительного компонентов важную роль играет и музыкант.

Междисциплинарный подход. В целостной структуре цзинцзюй объединены различные по способу восприятия компоненты (слуховой, зрительный, зрительно-кинестетический), сочетание которых многократно увеличивает силу художественного воздействия на зрителя. Специфика зрительского восприятия рассматривается в рамках междисциплинарного подхода, предполагающего интеграцию методов других научных областей. Так, при изучении цзинцзюй затрагивается синестезийный аспект, раскрывающий специфику возникновения межчувственных ассоциаций. В русскоязычных работах данная проблема не исследуется в рамках артикулированной «синестетической парадигмы», а рассматривается либо в контексте проблемы целостности (синтетической и синкретической), либо в русле театральной семиотики.

Привлечение семиотики объясняется условностью и символизмом Пекинской оперы, в которой функционирует заранее установленный для создателя и реципиента «стабильный театральный код», фиксирующий «<…> как образ отдельных знаков и знакового репертуара, так и значение знаков и их комбинаций» [9, с. 82]. Русскоязычные авторы, отмечая, что в цзинцзюй «каждый элемент <…> наделен своей символикой» [1, с. 8], уделяют внимание в основном зрительному пласту: символике движения, костюма, грима, декораций (Т.Б. Будаева, И.В. Гайда, Жуань Юнчэнь, Лии Чао, С.А. Серова), раскрывая иноязычному читателю то символическое содержание, которое является простым, понятным и естественным для китайского зрителя.

Театральная семиотика изучает процесс появления и передачи значения и смысла, что непосредственно связано с осмыслением театрального процесса как коммуникационного, а театрального события – как семиозиса. Здесь заключается одно из важнейших отличий европейского театрального искусства и Пекинской оперы, коренным свойством которой является изначальная ориентированность на реакцию зрителя, способствовавшая на протяжении всего исторического развития становлению устойчивого канона, следствием чего стало отсутствие множественности толкований: «Невозможно представить, чтобы один зритель воспринял сценическую ситуацию так, а другой иначе» [5, с. 23].

При изучении цзинцзюй используются и методы точных наук, в частности метод компьютерного анализа, привлечение которого позволило установить специфику певческих тембров и выявить близость спектральных характеристик мужских голосов к женским в сравнении с аналогичными параметрами в европейском оперном искусстве [1, с. 14].

Киноведческий ракурс. Отдельного внимания заслуживает киноведческий ракурс. Специального исследования, в котором бы этот ракурс полноценно применялся к цзинцзюй, в русскоязычном искусствоведении нет. Однако есть ряд теоретических и практических пересечений театра и кино, раскрытие которых может существенно обогатить методологический инструментарий изучения Пекинской оперы. Здесь важнейшую роль сы-

грали художественные тенденции начала XX в.: а) интерес к восточному театру и специфике его синтетизма со стороны европейских театральных режиссеров; б) непосредственное знакомство советских режиссеров с Пекинской оперой; в) практическое освоение и теоретическое осмысление художественных возможностей, связанных с появлением кино. Так, в 1920-е гг. новым видом искусства увлеклись театральные режиссеры (В.Э. Мейерхольд, С.М. Эйзенштейн), а сам театр испытал на себе влияние нового вида искусства посредством «кинофикации» (А.И. Пиотровский). В этом сложном и плодотворном процессе немаловажную роль сыграл китайский театр, ставший для советских режиссеров и теоретиков источником новаторских идей, одной из которых стала концепция «звукозрительной образности» С.М. Эйзенштейна, а также сопутствующие ей понятия «звукозрительный контрапункт», «вертикальный монтаж» и др., суть которых в осмыслении взаимосвязи звукового и зрительного рядов. Этот теоретический комплекс сегодня успешно используется и в театроведении: «эйзенштейновский “звукозрительный контрапункт”» применяют при анализе музыки в драматическом театре [10, с. 20].

Важно отметить, что теория С.М. Эйзенштейна во многом объединяет те исследовательские стратегии, которые используются для изучения Пекинской оперы. Так, еще в начале XX в. С.М. Эйзенштейн, осмысливая синтетизм в искусстве, ориентировался именно на восточный театр как наиболее органичный вариант театрального синтеза. Системный подход нашел воплощение в таких понятиях, разработанных режиссером, как «образная система», «образный строй» и др. Семиотическая методология стала для С.М. Эйзенштейна основой изучения кино как знаковой системы и предвосхитила разработку проблем семиотики искусства и семиотики театра. Синестетический ракурс применялся при разработке проблемы горизонтального и вертикального монтажа, а также создаваемых на их основе звукозрительных сочетаний и воплотился в понятии «синэстетики», как «<…> способности сводить воедино все разнообразные ощущения, приносимые из разных областей разными органами чувств» [11, с. 336].

С.М. Эйзенштейн активно решал проблему соединения звукового и зрительного рядов путем создания звукозрительной партитуры. Говоря о монтаже элементов разной природы, автор пишет о существовании «внутренней синхронности изображения и музыки», связующим звеном между которыми является движение: «Сама роль движения в вопросе о синхронности абсолютно очевидна» [12, с. 197]. Немаловажную роль здесь сыграли наблюдение за движениями китайского актера на сцене, обладающими яркой пластической и ритмической выразительностью, выверенностью и четкостью жестов, а также поразительной синхронизацией движения и музыки. В процессе осмысления соизмеримости изображения и звука разрабатываются понятия «синхронность» (фактическая, метрическая и ритмическая и др.) и «асинхронность», «параллелизм» и «контрапункт», а одной из центральных становится проблема художественной образности.

Заключение. Применение в русскоязычных исследованиях различных методологических подходов к изучению Пекинской оперы свидетельствует о сложности и многогранности изучаемого явления. Целесообразным видится использование комплекса подходов гуманитарных наук вкупе с теоретическим инструментарием наук об искусстве, в том числе киноведением, что позволит сформировать убедительную методологическую позицию для анализа звукозрительных образов пластических сцен цзинцзюй.

ЛИТЕРАТУРА

1. Будаева, Т.Б. Музыка традиционного китайского театра цзинцзюй (Пекинская опера): автореф. дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02 / Т.Б. Будаева; Моск. гос. консерватория им. П.И. Чайковского. – М., 2011. – 28 с.
2. Лии Чао. Роль танца и пантомимы в музыкальной композиции Пекинской оперы: автореф. дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02; 17.00.01 / Лии Чао; С.-Петерб. гос. консерватория. – СПб., 2001. – 24 с.
3. Гайда, И.В. Театр китайского народа / И.В. Гайда. – М.: Знание, 1959. – 31 с.
4. Наумова, Т.В. М.С. Каган: системный подход как основа в исследовании человеческой деятельности / Т.В. Наумова // Вестник ЧелГУ. – 2008. – № 32. – С. 118–126.
5. Жуань Юнчэнь. Пекинская опера как синтетическое сценическое действо: автореф. дис. … канд. искусствоведения: 17.00.01 / Жуань Юнчэнь; Рос. ун-т театр. искусства (ГИТИС). – М., 2013. – 28 с.
6. Хрущева, Т.С. Культурологические подходы к феномену синтеза искусств / Т.С. Хрущева // Вестник МГУКИ. – 2017. – № 3(77). – С. 71–78.
7. Каган, М.С. Морфология искусств: историко-теоретическое исследование внутреннего строения мира искусств / М.С. Каган. – Л.: Искусство. Ленингр. отд-ние, 1972. – 440 с.
8. Никитенко, О.Б. Пекинская опера как жанровая парадигма китайского национального театра / О.Б. Никитенко, Сюй Цзянь // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. – 2018. – № 1(47). – С. 48–52.
9. Фишер-Лихте, Э. Знаковый язык театра / Э. Фишер-Лихте // Театроведение Германии: Система координат. – СПб.: Балтийские сезоны, 2004. – С. 63–85.
10. Ювченко, Н.А. Музыка в постановках белорусского драматического театра: XX – начало XXI века: автореф. дис. … д-ра искусствоведения: 17.00.01 / Н.А. Ювченко; Центр исслед. белорус. культ., языка и литературы НАН Беларуси. – Минск, 2013. – 88 с.
11. Эйзенштейн, С.М. Неравнодушная природа / С.М. Эйзенштейн // Избранные произведения: в 6 т. – М.: Искусство, 1964. – Т. 3. – С. 37–432.
12. Эйзенштейн, С.М. Вертикальный монтаж / С.М. Эйзенштейн // Избранные произведения: в 6 т. – М.: Искусство, 1964. – Т. 2. – С. 189–266.

Поступила в редакцию 24.05.2022

УДК 793.38-021.254-049.7(470+571)

Своеобразие рецепции бальной культуры в России

Ефремова И.В.
Учреждение образования «Белорусский государственный университет культуры и искусств», Минск

Статья посвящена выявлению своеобразных черт рецепции бальной культуры на территории Российского государства. Посредством целостного охвата онтологии бала в России, начиная с 1718 г. и до настоящего момента, автором освещаются основные ее этапы, связанные с: а) петровскими ассамблеями, выступающими в качестве «Пролога» формирования бальной культуры в России (1718–1725); б) появлением и развитием собственно бальной практики в эпоху правления женщин-императриц, достигающей кульминационной стадии во времена Екатерины Великой (1725–1796); в) динамикой бальной культуры в романтическом столетии, связанной с демократическими процессами как закономерным этапом ее эволюции; г) особенностями функционирования балов в Новейшее время. Отмечается, что, аналогично ведущим государствам Европы (прежде всего, французскому двору), придворные балы в Российской империи существовали в трех смысловых контекстах – развлекательном, церемониальном и церемониально-развлекательном (контаминированном). И если для организации балов увеселительного плана (проводимых, в подавляющем большинстве, в маскарадном формате) не требовалось значимого повода, то устроение балов-церемоний и, отчасти, контаминированных бальных мероприятий делало таковой обязательным, превращая бал в событие. В связи с этим еще с последних лет царствования Петра Великого при дворе начинает складываться традиция проведения церемониальных и контаминированных балов в рамках праздников государственного масштаба (т.н. «табельных» дней). Обозначенной традиции, окончательно сформировавшейся в 1730-е гг., придерживались все последующие правители Российской империи. В исследовании автор также перечисляет характерные особенности бальной культуры на территории России.

Ключевые слова: *бал, феномен бала, бальная культура, бальная практика, рецепция бальной культуры, придворные балы, придворный церемониал, придворные церемонии, церемониальные балы, развлекательные балы, контаминированные балы, традиционные балы, балы-маскарады.*

(Искусство и культура. – 2022. – № 4(48). – С. 26–30)

The Prculiarity of the Reception of Ballroom Culture in Russia

Efremova I.V.
Education Establishment “Belarusian State University of Culture and Arts”, Minsk

The article is concerned with identifying the peculiar features of the reception of ballroom culture on the territory of the Russian State. Based on the holistic coverage of the ontology of the ball in Russia, from 1718 to the present, the author highlights its main stages related to: a) Peter’s Assemblies, acting as a “Prologue” to the formation of ballroom culture in Russia (1718–1725); b) the appearance and development of the actual ballroom practice in the era of the reign of female empresses, reaching a culminating stage in the time of Catherine the Great (1725–1796); c) the dynamics of ballroom culture in the romantic century, associated with democratic processes as a natural stage of its evolution; d) the peculiarities of the functioning of balls in modern times. It is noted that, similar to the leading states of Europe (first of all, the French court), court balls in the Russian Empire existed in three semantic contexts – entertaining, ceremonial and ceremonial-entertaining (contaminated). If the organization of balls of the entertainment character (conducted, in the vast majority, in a masquerade format) did not require a significant occasion, the arrangement of balls-ceremonies and, in part, contaminated ballroom events made it mandatory, turning the ball into an event. In this regard, since the last years of the reign of Peter the Great, the tradition of holding ceremonial and contaminated balls within the framework of state-scale holidays (the so-called “service” days) developed at the court. The designated tradition, finally formed in the 1730s, was followed by all subsequent rulers of the Russian Empire. In the conclusion of the article, the author summarizes its results in the form of an enumeration of the characteristic features of ballroom culture in Russia.

Key words: *ball, ball phenomenon, ballroom culture, ballroom practice, reception of ballroom culture, court balls, court ceremonial, court ceremonies, ceremonial balls, entertainment balls, contaminated balls, traditional balls, masquerade balls.*

(Art and Cultur. – 2022. – № 4(48). – P. 26–30)

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

В постмодернистском социуме рубежа XX–XXI вв. все большее значение приобрело осознание двух вещей: 1 – очередного кризиса (культурного, духовного) и 2 – значимости и важности ТРАДИЦИИ по отношению к инновационным веяниям времени. В данном контексте уместно процитировать слова У. Эко, который считал, что «у любой эпохи есть собственный постмодернизм», ибо «… каждая эпоха в свой час подходит к порогу кризиса» [1]. В подобные кризисные времена роль традиции, в частности, культурной, чрезвычайно актуализируется, ибо именно она выступает в роли «духовного якоря», не дающего оторваться социуму от историко-культурной почвы, именно она поддерживает в обществе связь времен и поколений, формируя его культурную память. Одной из знаковых традиций Прошлого является бал. Зародившись в медиальную эпоху во Франции, бальная культура быстро распространилась на территории Западной Европы. В начале XVIII столетия она «проникла» в Россию, где бал вскоре стал одной из наиболее востребованных социокультурных и социохудожественных практик аристократии. Проблема становления феномена бала в России как онтологического и рецептивного явления получила достаточно полное и многообразное освещение в трудах российских ученых (работы Е. Дукова, Ю. Лотмана, А. Колесниковой, О. Захаровой, В. Боковой, Н. Огарковой, Н. Рыжковой, А. Лебедевой-Емелиной, Е. Левашева, А. Леонавичус и мн. др.). Однако аспект данного исследования, связанный с определением специфики преломления бальной традиции на территории Российского государства, требует дополнительного освещения.

Цель статьи – выявление своеобразных черт в развитии бальной культуры на российских землях.

Петровские ассамблеи как «Пролог» бальной культуры в России (1718–1725). Известно, что первая попытка привития русской знати бальной культуры во времена Смуты при недолгом правлении Лжедмитрия I потерпела полное фиаско. С момента нигилистических настроений российского боярства в отношении этого чрезвычайно модного в Западной Европе и на белорусских землях явления и до периода времени его полного и безусловного принятия русским обществом прошло более ста лет. «Открытие» бала как новой, вестернизированной, формы социальной коммуникации связано с реформаторской деятельностью Петра Великого. Балы петровского времени, называемые ассамблеями, ставили целью интеграцию различных социальных страт путем внедрения новых, принятых в Европе, форм общения. Балы при Петре I были далеки от европейского оригинала, переживавшего на рубеже XVII–XVIII вв. кульминационную стадию развития (балы при дворе Людовика XIV, бальные мероприятия эпохи регентства Шарля Орлеанского, открытие публичных балов в Гранд-опера), и являлись лишь первым шагом в освоении этого сложного, подчиняемого системе строгих этикетных правил, явления. Петровские балы-ассамблеи всецело принадлежали досуговой сфере. Как придворные церемонии в первой четверти XVIII в. они еще не функционировали, поскольку во время правления Петра Великого придворный российский церемониал только начинал формироваться и включал в себя далеко не все церемонии, входившие в церемониальное поле западноевропейских дворов.

Правление женщин-императриц как начало онтологии бала на территории Российской империи (1725–1796). Онтология собственно бальной культуры в России начинается после смерти великого государственного реформатора. На протяжении XVIII в., в эпоху правления женщин-императриц, бал превращается из полисословного в моносословное мероприятие, строго разделявшее российское общество по различным социальным стратам. Первоначальное отторжение и неприятие данного феномена в петровскую эпоху сменилось лояльным отношением к нему в годы правления Екатерины I и Анны Иоанновны, а затем осознанием необходимости существования бала в культурном ареале Российской империи как прогрессивной и чрезвычайно востребованной репрезентативно-культурной практики. Путь, который к середине XVIII в. прошел в своем развитии европейский бал, насчитывал более пяти столетий. Его трансплантации и адаптации на абсолютно неподготовленную в культурном смысле российскую почву насчитывалось всего около 30 лет (указ Петра I о проведении ассамблей вышел в 1718 г.). Временной разрыв в 470 лет был преодолен Россией крайне стремительно в формате «спрессованного» хроноса. При этом начальный этап рецепции бала в Российском государстве (петровские ассамблеи), связанный с активным сопротивлением общества насаждаемой вестернизации жизни, сыграл отчасти и положительную роль. Она проявилась на уровне присутствия национального оттенка в контексте бального феномена, возникшего в результате творческого усвоения российским двором инородной традиции.

Начавшаяся с правления женщин-императриц трансформация ассамблей в роскошные, строго регламентированные балы позволила последним в скором времени стать

неотъемлемой частью придворной культуры Российской империи в целом и ее государственного церемониала в частности и со временем экстраполироваться за пределы императорского двора. В отличие от петровской эпохи, когда придворные церемониальные формы, творимые лично государем, только начинали складываться, в послепетровское время среди российских императриц утверждается практика буквального заимствования европейского церемониально-этикетного поля. На этой основе при Елизавете Петровне в 1748 г. был издан «Экстракт из церемониалов при иностранных дворах», в котором были расписаны существовавшие в то время церемонии при дворах европейских монархов Франции, Австрии, Пруссии и Дании. С приходом к власти каждой новой монаршей особы российский придворный церемониал все более усложнялся и уже во времена правления Екатерины Великой и Павла I достиг своей кульминационной стадии.

Аналогично ведущим государствам Европы (прежде всего, французскому двору) придворные балы в Российской империи существовали в трех смысловых контекстах – развлекательном, церемониальном и церемониально-развлекательном (контаминированном). И если для организации балов увеселительного плана (проводимых, в подавляющем большинстве, в маскарадном формате) не требовалось значимого повода, то устроение балов-церемоний и, отчасти, контаминированных бальных мероприятий делало таковой обязательным, превращая бал в событие. В связи с этим еще с последних лет царствования Петра Великого при дворе начинает складываться традиция проведения церемониальных и контаминированных балов в рамках праздников государственного масштаба (т.н. «табельных» дней). Обозначенной традиции, окончательно сформировавшейся в 1730-е гг., придерживались все последующие правители Российской империи.

В целом праздничный государственный церемониал, опиравшийся на западноевропейский шаблон, состоял из официальной и неофициальной частей. Первая утверждала незыблемость и величие монаршей власти путем строжайшего соблюдения церемониального регламента и неукоснительного следования этикетным нормам [2, с. 8]). Вторая была представлена досуговыми развлекательно-увеселительными формами (в том числе развлекательными и контаминированными балами), проводимыми как в императорском дворце, так и в домах крупных аристократов, и создающими атмосферу всеобщей радости и удовольствия. В качестве предфинальной составляющей официальной части выступал церемониальный бал (как правило, местом его проведения была Грановитая палата Кремля), структура которого включала в себя: 1 – церемониальное шествие во дворец; 2 – встречу монаршей персоны возле дворца; 3 – собственно церемониальные танцы (т.е. бал), премьером среди которых был полонез; 4 – парадную трапезу [2, с. 28]. Диада «церемониальные танцы – парадная трапеза» в рамках того или иного торжества могла принимать и иные композиционные варианты (например, «парадная трапеза – церемониальные танцы» или «церемониальные танцы – парадная трапеза – церемониальные танцы»).

Если структурно-композиционные особенности церемониальных балов были жестко регламентированы и ограничены исключительно танцевально-трапезными формами, то увеселительные и контаминированные содержали также различные развлекательные элементы (в том числе постановки музыкально-сценических произведений, «живые картины», концертные номера, азартные игры и т.п.), превращаясь, тем самым, в многосоставное действо, «прослаиваемое» танцами. При этом сам музыкально-танцевальный компонент бальных мероприятий отличался национальным своеобразием, выступающим ярким маркером российской ментальности. Основу последней составляло, с одной стороны, особое, имперское, мышление, обусловившее расширение географического охвата бальных танцев, в числе которых, помимо традиционных европейских образцов, нередко присутствовали национальные танцевальные композиции, представлявшие различные энтические регионы Российской империи, а с другой – глубокие связи с византийской культурой, проявившиеся, прежде всего, в господстве православной ветви христианства и связанной с этим традиции использования в рамках церемониальных и, частично, контаминированных бальных мероприятий, наряду с инструментальной, вокальной музыкой.

Так, еще на петровских ассамблеях Государя приветствовали исполнением панегирических кантов либо партесных концертов, восхвалявших монарха, победы русских войск и мощь Российской империи. Звучание в самом начале мероприятия вокально-хоровых произведений придавало ему особый, торжественно-славильный тон, а в самой музыке маркировался ее новый, имперский, государственный статус в качестве непременного атрибута утверждения монаршей власти и величия России. Традиция, заложенная Петром Великим, активно развивалась в годы правления последующих монархов Российского государства. Так,

канты-панегирики и панегирические кантаты звучали на анненских балах. Нововведением елизаветинского времени стала опора ритмического языка кантов в честь Императрицы на ритмоформулы бальных церемониальных европейских танцев – полонеза и менуэта, придававших славильному звучанию ритуальный характер. В правление Екатерины II, искренне стремящейся стать полноценной русской, помимо панегирических кантов-полонезов и кантов-менуэтов, появляется жанр оркестрово-хорового полонеза, основоположником которого стал придворный композитор О. Козловский, белорус по происхождению. Звучание его польских (как оркестрово-хоровых, так и чисто оркестровых) сопровождало исполнение самого популярного танца на балах.

Особую торжественность балам церемониального плана придавало также активное использование О. Козловским возможностей рогового оркестра – чисто русского феномена. До этого указанный уникальный коллектив, находящийся в придворном штате со времен Елизаветы Петровны, к звуковому оформлению подобных мероприятий не привлекался. Звучание роговой музыки в замкнутых рамках бального хронотопа создавало объемный стереофонический эффект «раздвижения» границ звукового пространства и подчеркивало грандиозность и триумфальность момента. Введение рогового оркестра в формат баловцеремоний придавало этим придворным торжествам черты национального своеобразия, что делало их отличными от западноевропейских прообразов. Активно функционируя в рамках российского бального церемониала на протяжении нескольких десятилетий, в конце 1830-х гг. роговая музыка была предана забвению, возродившись лишь в 1880-х гг., во времена царствования Александра III.

Если в формате балов-церемоний широко использовалась специфика звучания рогового оркестра, то в пространственно-временном континууме развлекательных и части контаминированных балов нередким было обращение к не менее оригинальному звучанию бандуры – инструмента, рожденного региональной малороссийской народной культурой. Так, еще в петровское время во время свадебной трапезы в домах вельмож «могли наслаждаться игрой слепого казака на бандуре» [2, с. 72].

Еще одна отличительная черта балов, проводимых при российском дворе, обусловленная имперским мышлением представителей русской нации, была связана с введением в танцевальное «меню» развлекательных балов (особенно балов-маскарадов) региональных танцев Российской империи. Так, еще на маскарадах петровского времени исполнялись народные танцевальные композиции. По свидетельству Я. Штелина, «на дворцовых балах, а также на балах высшего общества уже со времен Петра Великого не танцевали никаких других танцев, кроме французских, польских и английских контрдансов, на придворных же маскарадах очень часто также танцевали украинские и русские деревенские танцы» [3, с. 151]. В елизаветинскую эпоху на придворных маскированных балах «…“казачок” и “русская” оформляются танцмейстерами как новые салонные бальные танцы, которые не имеют западных аналогов» [4, с. 24]. Начиная с екатерининского времени, национально-характерные танцы входят в программу не только придворных балов-маскарадов, но и развлекательных балов традиционного типа, а также контаминированных бальных мероприятий.

Национальная самобытность бальной культуры российского двора весьма ярко проявилась в формате проведения придворных балов-маскарадов на темы из истории государства. Подобная традиция была широко распространена в Европе. Творчески переосмысленная при трансплантации на российскую почву, иноземная традиция в России приобрела свою специфику, связанную с продвижением «русской идеи» и «публичной демонстрацией ценностных ориентиров нового царствования» [5]. В рамках тематических балов-маскарадов воссоздавались конкретная эпоха российской истории и ее наиболее знаковые личности.

Демократические процессы в недрах бальной практики как закономерный этап ее эволюции. Аналогично Европе, бальная культура России, освоенная при дворе и в среде высшей аристократии, на определенном этапе своего развития начала претерпевать демократизационные процессы. Так, еще со времен Елизаветы Петровны на Новый год либо на Масленицу при императорском дворе в помещении Зимнего дворца каждый год устраивались т.н. «балы с мужиками». Эта европейская традиция на российской почве приобрела собственный национальный оттенок, заключавшийся в укреплении «русской идеи», связанной с единением российского народа и власти в лице Государыни (Государя) и членов его семьи, на имперском уровне. Просуществовав до 1848 г., «балы с мужиками» прекратили свое существование.

В годы правления Екатерины Великой, наряду с придворными и партикулярными аристократическими (столичными и провинциальными) балами, бальные мероприятия

начинают организовываться в рамках открытых Дворянского (Петербург, 1766 г.; Москва, 1783 г.) и Купеческого (Москва, 1796 г.) собраний, Коммерческого общества (Петербург, 1784 г.), а также Малого бюргер-клуба (Петербург, 1790 г.) и Офицерского клуба (Тихвин, 1779 г.; Петербург, 1782 г.). Балы, проводимые в подобном сословно-замкнутом формате, объединяли представителей определенных страт российского общества и, как правило, служили целям благотворительности.

С 1830 г., благодаря инициативе В. Энгельгардта, начавшего организовывать в своем петербургском доме платные публичные балы-маскарады, бальная культура стала «проникать» в самые различные слои российского социума. Традиция устроения общественных балов была подхвачена дирекцией Заведения Искусственных Минеральных Вод в Петербурге. В программу увеселительных мероприятий воксала данного заведения входили, среди прочих, бальные мероприятия (пору расцвета они переживают с приходом в 1847 г. нового распорядителя И. Излера).

Однако по-настоящему популярными публичные балы в Российской империи стали только во второй половине XIX в., когда они превратились в одну из излюбленных форм досугового времяпрепровождения и филантропической деятельности представителей различных профессиональных корпораций, в том числе творческой интеллигенции (художников, артистов, музыкантов, литераторов и др.). Активный интерес к бальной культуре со стороны деятелей искусства, обусловленный, прежде всего, заложенным в данном феномене богатым потенциалом театральности, проявлялся в предпочтении ими организации тематических балов-маскарадов. Количество традиционных балов постепенно сокращалось, равно как и число придворных бальных мероприятий (это во многом было связано с обострением внешней и внутренней общественно-политической ситуации в стране).

Посткриптум: балы в формате Новейшего времени. После свержения царской монархии и создания советского государства балы как неотъемлемая часть враждебной новой власти аристократической культуры были сознательно вытеснены из культурного пространства советского народа. Бальная семантика отчасти сохранилась лишь за школьными выпускными вечерами и новогодними мероприятиями, которые иногда именовались балами. На постсоветском пространстве наблюдается тенденция возрождения бальной практики, проявляющаяся, с одной стороны, в активной реконструкции балов конкретных историко-культурных эпох соответствующими клубами и танцевальными студиями, а с другой – в организации «внеисторических» бальных мероприятий празднично-развлекательного плана (в том числе маскарадных). Оба направления существуют в широком поле доступности – от статусных балов для элиты российского общества до весьма демократичных публичных бальных постановок.

Заключение. Своеобразие бальной практики на территории Российской империи было связано с: а) господством православной ветви христианства, проявившимся в традиции исполнения на церемониальных и, отчасти, контаминированных балах, наряду с инструментальной, вокальной музыки (панегирические канты и хоровые полонезы), прославляющей монаршую особу и мощь русской державы; б) крупными территориальными масштабами Империи, включавшей в себя разнонациональное население и обусловившей имперскость как особое качество российской ментальности. В программы балов, проводимых в России, помимо традиционного для Западной Европы набора бальных танцев, нередко включались национальные танцевальные композиции, представлявшие различные этнические регионы Российского государства (барыня, трепак, малороссийский казачок, молдавский танец и др.); в) активным использованием в формате церемониальных балов, наряду с бальным, рогового оркестра – чисто русского феномена, выразительное звучание которого придавало бальным мероприятиям особую торжественность и черты яркой национальной самобытности.

ЛИТЕРАТУРА

1. Умберто Эко [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://filosoff.org/eco/wp-content/uploads/sites/100/2015/11/umberto-eko-zametki-na-poljah-imeni-rozy-filosoff.org_.pdf. – Дата доступа: 20.04.2022.

2. Огаркова, Н.А. Церемонии, празднества, музыка русского двора XVIII – начала XIX века / Н.А. Огаркова. – СПб.: Дмитрий Буланин, 2004. – 348 с.

3. Штелин, Я. Музыка и балет в России XVIII века / Я. Штелин. – Л.: Тритон, 1935. – 191 с.

4. Колесникова, А.В. Бал в истории русской культуры: дис. … канд. культурол. наук: 24.00.02 / А.В. Колесникова. – СПб., 1999. – 286 с.

5. Зимин, И. Балы в императорских дворцах [Электронный ресурс] / И. Зимин, С. Девятов // Двор российских императоров: энциклопедия жизни и быта: [в 2 т.] / [рук. Е.А. Муров и др.]. – М.: Кучково поле, 2014. – Режим доступа: https://e-libra.ru/read/507996-dvor-rossiyskih-imperatorov-enciklopediya-zhizni-i-byta-v-2-t-tom-1.html. – Дата доступа: 02.05.2022.

Поступила в редакцию 30.05.2022

УДК 7.036(52)+7.072+7.079(52)

Современное искусство как средство ревитализации территорий[1]

Кенигсберг Е.Я.
Учреждение образования «Белорусская государственная академия искусств», Минск

Триеннале Сэтоути в Японии проходит с 2010 г. Ее бессменный главный куратор японский искусствовед Фрам Китагава является автором идеи ревитализации территорий с помощью современного искусства, которую он успешно реализует на протяжении десятилетий. Концепция Триеннале Сэтоути включает знакомство с уникальной местной культурой через искусство и архитектуру, поддержку локальной самобытности, возрождение местных сообществ, расширение географических и ментальных границ путем привлечения местных жителей к сотрудничеству с интернациональными художниками, привлечение международного опыта для возрождения региона, трансфер знаний и устойчивое локальное развитие. Размещенные в публичном пространстве двенадцати островов и двух портовых городов сайт-специфичные произведения художников Кристиана Болтански, Пипилотти Рист, Ное Аоки, Яёи Кусама, Екатерины Муромцевой, Тани Премингер, Александра Пономарева, Эстер Штокер и других авторов, работающих в разных жанрах и техниках, не только привлекают внимание посетителей, но и содействуют узнаваемости региона. Благодаря проводимой Фрамом Китагавой кураторской стратегии ревитализации отдаленного и малонаселенного региона Японии с помощью актуального искусства Триеннале Сэтоути приобрела международную известность и уверенно заняла свою нишу среди наиболее значимых регулярных событий мирового современного искусства.

Ключевые слова: *Триеннале Сэтоути, Фрам Китагава, куратор, художник, современное искусство, публичное пространство.*

(Искусство и культура. – 2022. – № 4(48). – С. 31–38)

Contemporary Art as a Means of Revitalizing Territories

Kenigsberg E.Ya.
Educational Establishment «Belarusian State Academy of Arts», Minsk

The Setouchi Triennale in Japan has been held since 2010. Its permanent chief curator, Japanese art historian Fram Kitagawa, is the author of the idea of territory revitalization through contemporary art, which he has been successfully implementing for decades. The concept of the Setouchi Triennale includes exploring unique local culture through art and architecture, supporting local identity, revitalizing local communities, expanding geographical and mental boundaries by engaging local people with international artists, mobilizing international experience to revitalize the region, transferring knowledge and promoting sustainable local development. The site-specific works of art by Christian Boltanski, Pipilotti Rist, Noe Aoki, Yayoi Kusama, Ekaterina Muromtseva, Tanya Preminger, Alexander Ponomarev, Esther Stocker and other artists who work in a variety of genres and techniques, placed in public spaces on the twelve islands and two port cities, not only attract visitors but also help to maЦke the region known. Thanks to Fram Kitagawa's curatorial strategy of revitalizing a remote and sparsely populated region of Japan with contemporary art, the Setouchi Triennale has gained an international reputation and occupied a stable position among the most significant regular events of the global contemporary art scene.

Key words: *Setouchi Triennale, Fram Kitagawa, curator, artist, contemporary art, public space.*

(Art and Cultur. – 2022. – № 4(48). – P. 31–38)

Триеннале Сэтоути проводится на островах Внутреннего Японского моря Сэто, находящегося между островами Хонсю, Сикоку и Кюсю. Регулярные судоходные маршруты, в течение веков проходившие по морскому пути, являлись источниками поставки на крупные и мелкие острова как промышленных товаров, так и культуры, что обогащало и развивало локальную историю, этнографию и культуру. Стремительное развитие японской экономики в 1960-е гг. привело к быстрой индустриализации и росту количества крупных производственных

[1]На примере Триеннале Сэтоути (Япония).

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

предприятий в регионе, что, в свою очередь, повлекло за собой загрязнение окружающей среды. С течением времени этой местности, как и многим другим удаленным, островным, сельским территориям Японии, стали присущи типичные проблемы, связанные с процессами урбанизации и глобализации: переезд молодежи в крупные населенные пункты, закрытие школ и предприятий, значительное сокращение населения, рост числа пожилых граждан.

Для оживления локальных сообществ, возобновления интереса к истории и культуре отдаленных островов в 2010 г. была основана Триеннале Сэтоути. Арт-директором (главным куратором) Триеннале стал Фрам Китагава, имеющий успешный и длительный опыт художественного руководства важными международными культурными событиями. Основной целью проведения Триеннале Сэтоути стало восстановление некогда богатого региона и превращение его «в море надежды для всего мира» [1].

Концепция Триеннале Сэтоути базируется на нескольких пунктах:

– искусство и архитектура, содействующие привлечению посетителей и дающие возможность узнать уникальную местную культуру;

– поддержка локальной самобытности. Триеннале способствует выявлению и сохранению передающегося из поколения в поколение местного разнообразия в обычаях и ремеслах, художественном и фольклорном воплощении, особенностях архитектуры;

– возрождение местных сообществ. Привлекая представителей локальных сообществ к участию в творческих мероприятиях, Триеннале позволяет поддерживать интерес к традиционного образу жизни и местной истории;

– связь Сэтоути с миром. Реализуя возможности для сотрудничества интернациональных художников, работающих в разных жанрах и техниках, и местных жителей при создании произведений искусства, Триеннале расширяет географические и ментальные границы;

– воплощение мирового опыта. Для оживления локальной культуры и возрождения региона Триеннале использует международный опыт в сферах искусства и культуры, науки и философии, архитектуры и др.;

– формирование будущего. С помощью современного искусства Триеннале организует трансфер знаний от представителей разных регионов и разных поколений детям и молодежи;

– устойчивое локальное развитие. Триеннале призвана быть источником инспирации для постоянно развивающихся и действующих в рамках Триеннале и вне ее локальных инициатив и программ сотрудничества, способствуя тем самым развитию местных движений по восстановлению моря и возрождению региона [1].

Целью данной статьи является выявление и анализ кураторской стратегии ревитализации территорий с помощью современного искусства.

Триеннале Сэтоути проводится на 12 островах – Ибукидзима, Авасима, Такамидзима, Хондзима, Самидзима, Наосима, Мэгидзима, Огидзима, Осима, Тэсима, Инудзима, Сёдосима, многие из которых малонаселены, и в двух приморских портовых городах – Такамацу и порту Уно города Тамано. Первая Триеннале 2010 г. проходила на семи островах и в порту Такамацу префектуры Кагава, но уже вторая Триеннале 2013 г. расширилась еще на пять островов и на порт Уно в префектуре Окаяма.

Этапы становления и развития Триеннале Сэтоути. Японский исследователь доктор Кен Аоо выделяет несколько хронологических этапов становления и развития Триеннале Сэтоути. К нулевому этапу 1985–1992 гг. относятся организация в южной части острова Наосима международного кемпинга для детей и возведение его зданий по проекту архитектора Тадао Андо. В это время городские власти выдвигают идею возрождения южной части Наосимы в качестве культурной зоны путем создания «Культурной деревни Наосимы».

Первый этап, проходивший в 1992–1997 гг., был ознаменован возведением музея-отеля Benesse House по проекту архитектора Тадао Андо. Музей был единственным местом на острове, где экспонировались художественные выставки. Уже в 1994 г. особенностью выставки «За пределами границ» стал показ художественных произведений в публичном пространстве острова. В частности, экспонирование работы Яёи Кусама «Желтая тыква» в природной среде вызвало большой интерес и у посетителей, и у других художников, в результате чего стало наблюдаться стремление к созданию сайт-специфичных произведений искусства.

Вторым этапом (1998–2010) стал проект «Дом искусств»: приобретение корпорацией Benesse Art Site Naoshima одного из старых домов Наосимы и превращение его в арт-дом – своеобразную галерею современного искусства с инсталляцией Тацуо Миядзима «Море времени ‘98». За этим домом последовали другие арт-дома, с течением времени проект охватил всю южную часть острова. Местные жители постепенно стали принимать участие в проекте как волонтеры или даже соавторы работ. В этот же период корпорацией Benesse Art

Site Naoshima на островах Инудзима и Тэсима были созданы художественные музеи: в 2008 г. на месте заброшенного медеплавильного завода на Инудзиме и в 2010 г. на Тэсиме.

Третий этап начался в 2010 г., когда в рамках реализации плана по организации фестиваля искусства на островах была проведена первая Триеннале Сэтоути [2].

Фрам Китагава считает, что «Триеннале Сэтоути – это международный фестиваль искусств с необычным подходом. Каждый остров во Внутреннем море Сэто, где проходит фестиваль, имеет свою уникальную индивидуальность. Художники фиксируют особенности топографии, пейзажа или образа жизни конкретного острова и выражают их в искусстве» [3]. Произведения искусства, созданные в рамках Триеннале Сэтоути, экспонируются только во время ее проведения (темпоральные) либо размещаются на постоянной основе (перманентные).

Остров Наосима площадью всего около 8 квадратных километров известен не только морской торговлей и рыболовством, но и культурой: традиционным женским кукольным театром Бунраку (с XIX в.), современным искусством – здесь находятся несколько музеев современного искусства и специально созданные для Триеннале Сэтоути произведения Уолтера де Марии, Яёи Кусама, Джеймса Таррела, Хироси Сэнджу и других художников. Инсталляция Яёи Кусамы «Красная тыква» издалека встречает посетителей острова. Паромный терминал морского порта Наосима, спроектированный группой архитекторов КАЗУЙО СЕДЗИМА + РЮЭ НИСИДЗАВА / САНАА как своеобразные ворота к морю, также считается арт-объектом. Легкое плоское здание с прозрачными перегородками и зеркальными вставками отражает морской пейзаж и позволяет увидеть окружающий ландшафт. На создание скульптуры «Кукла Бунраку» Жозе де Гимарайнша вдохновили движения и типичные кимоно марионеток традиционного женского кукольного театра Бунраку. Подсвеченная в темное время суток инсталляция Соу Фудзимото «Павильон Наосима» состоит из 250 треугольных элементов из нержавеющей стали и отдаленно напоминает объемный парус.

Население **острова Тэсима** на протяжении тысячелетий занималось добычей и обработкой камня, рисоводством, молочным животноводством. При том, что в настоящее время на острове живет всего около 800 человек, здесь находится музей современного искусства – Художественный музей Тэсима. На острове можно увидеть работы Кристиана Болтански, Пипилотти Рист, Ное Аоки и др. Инсталляция «Место для морских мечтателей» австралийского дуэта Хизер Б. Сван и Нонды Катсалидиса представляет собой чугунную скамейку в форме рыболовной сети, расположенную на пляже. Труд и отдых, морская даль и песок под ногами – авторы обращаются к важной для любого японца созерцательности, умению находить красоту в каждом мгновении. Яркая круговая видеоинсталляция швейцарской художницы Пипилотти Рист «Ваш первый цвет (Решение в моей голове – решение в моем желудке)» достаточно брутально обыгрывает взаимосвязи весенней природы и частей тела человека. В «Архиве сердца» Кристиана Болтански посетители не только могут прослушать коллекцию звуков сердечных сокращений людей из разных стран мира, но и внести свой вклад в формирование архива, записав в специально оборудованном помещении свой собственный сердечный ритм. Еще одна инсталляция К. Болтански, «Лес шёпотов», также рассчитана на постоянное пополнение. В лесу находятся небольшие колокольчики, звенящие при малейшем дуновении ветра. К языку каждого колокольчика прикреплена полоска из прозрачного материала, на которой написаны имена людей. Эти имена написали прошлые посетители, и новым зрителям предлагается написать имя близкого человека, которое будет перенесено на полоску и укреплено на колокольчике. Обе работы К. Болтанского – о тайне души, о памяти, о быстротечности жизни.

На крошечном **острове Мэгидзима** площадью менее трех квадратных километров живет около 140 человек. На острове расположена смотровая площадка, дающая возможность увидеть панораму Внутреннего моря Сэто, и довольно большое для столь маленькой территории количество произведений искусства в публичном пространстве. Инсталляция «Место для морских чаек» Такахито Кимуры расположена вдоль каменного вала, защищающего порт Мэги от штормов. 300 плоских металлических фигурок чаек одновременно поворачиваются по ветру, меняя направление вместе с ним и создавая форму не имеющему формы ветру. Звуковая инсталляция Хагетака Фунджо «Воспоминание о XX веке» – четыре мачты с парусами и бронзовый рояль, исполняющий музыку в ответ на звуки прибоя. Произведение художницы Дзюнко Госё «Остатки в магазине распродаж» обыгрывает ограничение физических контактов между людьми во время пандемии коронавируса. Из собранных на острове и за его пределами предметов художница создает арт-объекты, заключая предметы в гипсовые панели и описывая их истории. Проданные

предметы снимаются с панели, оставляя на ней отпечаток и историю. Таким образом происходит взаимодействие людей, предметов, историй и пространства.

На **Огидзиме**, еще меньшем по размеру (1,38 кв. км) острове, где постоянно живет около 160 человек, находятся маяк и храм. Благодаря проведению Триеннале Сэтоути на острове появились новые жители, открылась школа с начальными и младшими средними классами, рестораны, библиотеки. Российская художница Екатерина Муромцева в одном из старых домов острова расположила работу «Лето» – своеобразную галерею образов школьных учителей, созданных на основе рассказов респондентов. Каждый посетитель может дополнить экспозицию, написав на школьной доске рассказ о своем учителе, нарисовав себя или своего учителя. Инсталляция испанского скульптора Жауме Пленса «Душа Огидзимы» (2010) представляет собой прибрежную полупрозрачную постройку, крыша которой состоит из рандомно выбранных букв японского, арабского, латинского, китайского, русского, греческого алфавитов, иврита и хинди. По мнению художника, «алфавит – это, пожалуй, самое точное выражение одной культуры. Это продукт, который является результатом многовековых традиций, развития и преобразований. Алфавиты – это автопортреты культур и лучший пример разнообразия мира» [4]. Солнечными днями буквы, отбрасывая тень, создают странные изломанные текстовые фактуры на земле и на воде; ночью здание подсвечивается, и буквы проецируются в темное небо. Благодаря особенностям постройки, форма которой отдаленно напоминает раковину моллюска, она не скрывает красоту моря, холмов и домов. Здание предназначено быть местом коммуникации местных жителей и гостей острова. «Душа Огидзимы» объединяет историческую память о традиционной культуре островных сообществ, сберегаемых на протяжении веков, и новые традиции, привнесенные современными международными художественными практиками, призванными ревитализировать море и острова как части моста, объединяющего культуры.

Сёдосима – один из самых больших островов Внутреннего моря Сэто. Помимо традиционных производств соевого соуса, кунжутного масла и лапши, на острове впервые в Японии свыше 100 лет назад стали выращивать оливковые деревья и производить продукты из оливок. В различных локациях Сёдосимы можно увидеть впечатляющую коллекцию сайт-специфичных произведений искусства, созданных с момента начала проведения Триеннале Сэтоути в 2010 г. Инсталляция Хисакадзу Симидзу «Тумба любви» представляет собой гипертрофированный кнехт для швартовки морских судов; инсталляция корейского художника Чхве Чон Хва «Дар солнца» выглядит как оливковый венок золотого цвета, создающий своеобразную рамку для морского пейзажа. Художница Ким Кён Мин в своей скульптуре «снова…» обращается к эмоциям, прослеживая пути их прорастания из глубин острова, воплощения их в слова и мысли, растворяющиеся в морских глубинах или затвердевающие как металл при охлаждении водой. «Сад на границе» Мицухару Дои напоминает подход к традиционному синтоистскому святилищу; «Остров Сисигаки» Масато Саито является творческой реконструкцией каменных стен и пирамид как части уникальной культуры острова. Тосимицу Ито выполнил «Пещеру горного голоса» в заброшенном карьере, вкопав в землю пустотелую металлическую скульптуру геометрической формы. Если зайти внутрь скульптуры и прислушаться, можно расслышать звуки окружающего природного ландшафта. Работа стала своеобразным символом изменений, произошедших в регионе Коноура. Инсталляция Кэндзи Янобэ «Звездный гнев» в виде сидящего на сияющей испещренной шипами сфере дракона отсылает к стоявшему на этом месте историческому маяку порта Сакатэ. Подобно маяку, произведение подсвечивается с момента захода солнца и до половины двенадцатого ночи. Высеченные на камнях оригинальные музыкальные партитуры группы «Чичибо Авангард» составляют «Вариации на тему динамита» и расположены в бывшем каменном карьере Куми.

Остров Осима площадью менее 1 кв. км был печально известен своим лепрозорием, местом изоляции для больных проказой, действовавшим с начала XX в. Сэйдзо Тасима создал объект для спокойных прогулок и размышлений «Лесная тропа» – небольшой парк из местных растений и деревьев бонсай, выращенных обитателями лечебных учреждений острова. Находящиеся в зданиях бывшего санатория, больницы и других постройках инсталляции Сэйдзо Тасима «Жизнь N: 70 лет на Осима...», Фуюки Ямакава «Аюми Китаритэ», Томоко Коноике «Настольная сказка в национальном санатории Осима Сэйсёэн» посвящены жизни людей на Осима – пациентов, которым было запрещено покидать остров, врачей, медсестер, обслуживающего персонала. По мнению Фрама Китагавы, «жители острова Осима хотят оставить какую-то запись о своей жизни для будущих поколений. У большинства из них нет своих потомков,

и именно поэтому они хотят, чтобы остров стал местом, где дети смогут играть и учиться в будущем. Было бы здорово, если бы наш проект помог продвинуться в этом направлении» [5].

Площадь острова **Инудзима** около 0,5 кв. км, а число жителей составляет примерно 50 человек. Здесь добывали гранит, работал медеплавильный завод. После закрытия предприятий численность населения резко сократилась, и в настоящее время Инудзима привлекает внимание только произведениями современных художников и архитекторов. На острове действует «Art House Project» – пять галерей, объединяющих современное искусство и природный ландшафт, архитектуру и традиционный образ жизни местных жителей. В галерее «F-Art House», реконструированном старом доме, художники Кохей Нава, Казуйо Сэдзима, Юко Хасэгава разместили постоянно развивающуюся инсталляцию «Biota (Fauna/Flora)» на тему локального растительного и животного мира. В галерее «I-Art House» можно увидеть проект Олафура Элиассона, Кадзуё Сэдзима, Юко Хасэгава «Самозацикливание» – инсталляцию из размещенных в пространстве комнаты трех круглых зеркал. Стоя в определенной точке инсталляции, зритель видит бесконечное отражение локального пейзажа, меняющегося с течением времени суток и погодных условий. В границах бывшего дома каменотеса Юсуке Асаи, Казуйо Сэдзима, Юко Хасэгава разместили пространственную инсталляцию «Слушай голоса вчерашнего дня, как голоса древних времен» – сложный узор из белых линий, словно ковер, покрывающий то место, где был дом, и кое-где растекающийся за его пределы. Харука Коджин, Казуйо Сэдзима и Юко Хасегава в галерее «S-Art House» создали проект «Контактная линза», разместив множество разноразмерных круглых линз в прозрачных стенах галереи. Линзы отражают повседневную жизнь людей и местные пейзажи, преломляя и изменяя окружающую среду. Произведения искусства размещены не только в галереях, но и на всем острове. Проект Кадзуё Сэдзима и Акаруи Хейя «Сад жизни Инудзима» задуман как медитативная площадка. На давно заброшенной местности художники разбили ботанический сад из традиционных эндемичных растений. В рамках проекта местные жители рассказывают о целебной силе растений, об их использовании в блюдах островной кухни, проводятся семинары о локальной культуре. В руины медеплавильного завода вписано современное здание художественного музея Инудзима Сэйрэнсё, построенное с использованием возобновляемых источников энергии и материалов, найденных на руинах завода. Музей стал точкой осмысления прошлого Инудзимы как места индустриальной модернизации и будущего острова как места актуального искусства.

Остров Самидзима известен своими древними курганами и современным, самым длинным в мире двухъярусным мостом Сэто Охаси. Произведение израильской художницы Тани Премингер «Стратумы» представляет собой искусственно созданный из местного гранита покрытый травой курган высотой 6,5 метра. По специально проложенным дорожкам зрители попадают на смотровую площадку, откуда открываются красивые виды на окружающий пейзаж и на мост Сэто Охаси. Для Триеннале Сэтоути 2022 г. российский художник Леонид Тишков создал проект «Путь на Луну». Художник исследует универсальные темы времени, природы, Вселенной, проецируя их на уникальную локальную историю. Фотографии, видео, объекты сопровождают посетителя в воображаемом космическом путешествии в здании бывшей начальной и младшей средней школы возле моста Сэто Охаси, которое продолжается во дворе школы возле скульптуры в форме Луны, через отверстия в которой можно увидеть море. Следующей точкой «Пути на Луну» стал маяк Набэсима, действовавший в течение 150 лет и отключенный с развитием современных систем навигации. Пульсирующий множеством световых точек объемный черный куб, подвешенный внутри маяка, напоминает темное ночное небо, где звезды служили ориентиром морякам. С моста Сэто Охаси видна светящаяся надпись «Мое сердце светит для тебя» на внешнем ободе маяка. Конечной точкой проекта стала автобусная остановка на берегу моря, на которой под панелью, отражающей положение Земли в Солнечной системе, терпеливо ждет автобус космонавт в белом скафандре и гермошлеме.

Хондзима – остров кораблестроителей, мореплавателей, плотников и рыболовов. На острове частично сохранилась и частично восстановлена традиционная деревенская архитектура, а бывшая резиденция правительства острова превращена в музей. В одном из зданий этого района художница Алисия Кваде создала инсталляцию «Революция / WorldLines», используя геометрию помещения, традиционное убранство комнаты, добытый на острове камень, металлическое кольцо, напоминающее планетарную орбиту. Реальные предметы и воображаемые образы отсылают к философским понятиям времени и пространства. Уроженцы Хондзима в середине XIX в. провели

через Тихий океан первый японский корабль, доставивший в Европу людей для получения западноевропейского образования. Об этом напоминает металлическая скульптура Акира Исии «Отъезд» – словно парящее в воздухе уменьшенное изображение парусного судна. Художница Кадзуко Мурао, изучив древние островные легенды и сказания, выполнила по их мотивам рельефы и разместила их на зданиях по всему острову. Российский художник Александр Пономарев создал инсталляцию «Небо под водой» у берега острова Хондзима в рамках Триеннале Сэтоути 2016 г. Три объекта, формой напоминающие японские рыболовные лодки, сплетены из собранных на острове старых красных сетей и веревок. Они как будто повисли в воздухе, отражаясь в расположенных на песке зеркалах, которые многократно повторяют изменяющиеся цвета неба и качающиеся на ветру лодки. При подготовке инсталляции художник провел некоторое время на острове, живя точно как местные жители: выходил в море с рыбаками, жил в таких же условиях, отмечал вместе с ними праздники. А. Пономарев утверждает, что «процессуальность, событийность очень важны для меня и делают очень важным (...) взаимодействие с конкретным местом, историческим контекстом и, конечно, с жителями, будь то инженеры, рыбаки, моряки или ученые!» [6].

Традиционными занятиями жителей **Такамидзима** были рыболовство и судоходство, а также выращивание цветка пиретрум, применявшегося для отпугивания вредных насекомых. В последние десятилетия остров также страдает от депопуляции. С 2013 г. здесь волонтерами университета Киото Сэйка на постоянной основе реализуется «Проект Такамидзима» по созданию произведений искусства. Две инсталляции Каяко Накасима размещены в пространстве старых домов. «Время падает»: стены дома брутально пронзают множество крупных острых прозрачных осколков, игра света и теней в течение дня изменяет пространство. «Переходный дом»: в крыше и стенах дома на равном расстоянии сделано множество круглых отверстий диаметром 1 см. В течение дня в комнату проникает естественный свет, освещая ее под разными углами, выделяя ту или иную ее часть. В обеих инсталляциях художница осмысливает течение времени на острове, прослеживая изменения пространства. В проекте Сигэаки Коэда «Трансформирующаяся форма / Бесшумное движение Трансформирующаяся форма / Голос цветов • Цвет сердец» цветы пиретрума меняют свое утилитарное назначение. Художник вместе с местными жителями проследил весь цикл выращивания и переработки пиретрума. Снятые в процессе выращивания и переработки фотографии, обработанные крупные кадры цветков, горения созданного из пиретрума отпугивающего средства, найденные на острове обломки керамики сформировали серию ярких работ, размещенных в одном из заброшенных домов.

С XVII по XIX в. **остров Авасима** имел важное значение как один из морских портов. На протяжении почти ста лет, до 1987 г., на острове действовала военно-морская школа, здание которой как часть Мемориального парка океана стало символом Авасимы. Инсталляция Эстер Штокер «Контуры мышления» находится на территории бывшего детского сада. Внутренний дворик и ведущий в него туннель преобразованы в белое футуристическое пространство, пронзенное характерными для художницы черными, остро изгибающимися, выступающими за пределы плоскости линиями. Инсталляция Мунира Фатми «Песня ушедших детей» посвящена покинувшим остров детям. Статуя указывающих в небо детей, фрагменты ограждения, как будто хаотично наваленные вокруг статуи, перенесенной художником в центр школьного двора, свидетельствуют о хаосе и запустении, свойственным покинутым зданиям. Звуки школьного звонка и школьной песни в исполнении детей напоминают о прошлом, которого уже не вернуть.

На **острове Ибукидзима** продолжает процветать рыбная промышленность, производящая ингредиенты для традиционных японских рыбных блюд. Кроме того, только здесь, и нигде более, используются отдельные элементы того варианта японского языка, на котором говорили в VIII столетии в Киото. Пространственная инсталляция Такаси Курибаяси «Дерево Ибуки» обращается к древним традициям острова. Работа индонезийской пары художников Мелла Джаарсма + Ниндитио Адипурномо «Pasang» вдохновлена двумя старыми фотографиями: репортажной о жизни рыбаков, вышедших в море для ловли рыбы, и постановочным портретом рыбака, держащего в руках амулеты в форме домика, призванные защитить лодки. Студенты университета Микан + Мэйдзи построили «Ирико Ретрит» – место для встреч и отдыха. Примененные при строительстве камни, кровельная черепица, лотки для обработки рыбы, другие локальные материалы напоминают о прошлом и настоящем острова.

Город Такамацу, столица префектуры Кагава, находится на острове Сикоку. С XVI по XIX в. это был город-замок с одним из трех

крупнейших японских морских замков, большой торговый и административный центр. В настоящее время в городе, являющимся важным пассажирским и грузовым узлом Внутреннего моря Сэто, сохранились замковые башни и рвы, заполненные морской водой. Титульной работой морского порта Такамацу является инсталляция Синдзи Охмаки «Liminal Air -core-», представляющая собой два восьмиметровых столба варьируемого по высоте диаметра, в оформлении которых использованы разные цвета и зеркала. В зеркалах в зависимости от высоты их расположения и времени суток частично отражается меняющийся и неизменный окружающий мир – море, небо, суда, порт, люди, дома, набережная. Полупрозрачная скульптура Дзюн Хомма «В ожидании» на внешней стене автобусной станции изображает анонимного жителя острова в типичном головном уборе, опирающегося на тележку. Стрелки круглых часов над его головой замерли в одном положении, немного не достигнув цифры двенадцать. Сопровождающая работу видеоинсталляция «Господин Внутреннее море» демонстрируется ежедневно с 10 до 16.30. В аэропорту Такамацу можно увидеть две работы французской художницы Вероник Жумар: «Добро пожаловать» из парящей в воздухе золотой пленки, искаженно отражающей происходящее в аэропорту, и «Веселый синий» – наклеенная на окна, выходящие на автостоянку, пленка, меняющая цвет от светло-голубого до темно-синего. Инсталляция живущего в Нидерландах израильского художника Рама Кацира «Чемодан в бутылке» представляет собой гипертрофированную модель распространенного сувенира – бутылки, внутри которой находится кораблик. Но здесь вместо кораблика – чемодан, и размер инсталляции – 120 x 266 x 120 см – вовсе не сувенирный. Эта медленно дрейфующая по воде озера или перемещенная в выставочный зал работа – об иммиграции, о чувствах людей, сознательно или вынужденно меняющих место обитания, о надеждах на лучшее, неизбежно сочетающихся с тоской по покинутой родине. Рам Кацир работает с темой памяти, осознанием места человека в настоящем, прошлом и предполагаемом будущем [7]. Произведение нидерландского архитектора Йона Кёрмелинга «Сторожевая башня» построено на вершине горы и напоминает мост со смотровой площадкой. Но то, что кажется смотровой площадкой, является циферблатом солнечных часов, а округлая форма моста отсылает к типичной форме часов.

Порт Уно города Тамано (префектура Окаяма) – важный пересадочный морской и железнодорожный узел. Сам город Тамано развивался как центр судостроения, солеварения, рыболовства и металлургической промышленности, а его окрестности являются сельскохозяйственным регионом. Огромная скульптура «Chinu / Kochinu – черноголовый морской лещ Уно» создана художником Yodogawa-Technique для первой Триеннале Сэтоути фактически из мусора, рассортированного по цветам, – из пустых консервных банок, пластиковых бутылок, негниющих отходов домашних хозяйств. К каждой последующей Триеннале скульптура подкрашивается, выветрившиеся морским бризом компоненты заменяются на новые. Внутри титановой скульптуры в форме лодки «Память моря» Харуюки Утида плещется морская вода. Отполированные гладкие борта и верх лодки, поднятой над землей на постаменте из валуна, отражают бег облаков, колышущиеся на морском ветру деревья, неподвижные провода, изменения окружающего мира. Джин Хасегава в своей инсталляции «Магазин времени» обращается к традиционному занятию жителей Тамано – солеварению. Из ярко подсвеченной точки в потолке выставочного зала медленно ссыпается вниз, в черную объемную форму, тонкая струйка соли. Художник размышляет о природных ресурсах моря, о течении времени, о ценностях местного образа жизни. Сайт-специфичная инсталляция турецкой художницы Айше Эркмен «Хонсю видит Сикоку» установлена напротив порта Уно в том месте, где когда-то был причал парома, связывавшего два острова. Металлический контур острова Сикоку парит в воздухе на берегу острова Хонсю как метафора множества островов Внутреннего моря Сэто.

Триеннале Сэтоути предлагает уникальные, рассчитанные на разное время туры по островам и портам, включенным в события Триеннале. Специально подготовленные гиды показывают произведения искусства и рассказывают о них, обращают внимание на проблемы региона и их преодоление с помощью современного искусства, знакомят с локальными традициями и культурой. Попасть на острова, где проходит Триеннале Сэтоути, довольно сложно: вначале регулярным рейсовым самолетом из Токио в Такамацу, а затем паромом на острова, причем расписание паромов зависит от погоды. Некоторые острова доступны только в определенное время года. Фрам Китагава убежден, что «путешествия не должны сводиться только к посещению известных туристических мест. Важно также посещать новые места и знакомиться с новыми людьми. В стране существует такой вид личного общения, который в значительной степени исчез из наших городов, ориентированных на эффективность» [5].

Заключение. Привлечение интернациональных художников, создание сайт-специфичных работ, исследующих и переосмысливающих традиционные локальные культурные ценности, вовлечение представителей местных сообществ, тесная связь с морем – основные характерные особенности Триеннале Сэтоути. По мнению Фрама Китагавы, «Триеннале Сэтоути – это путешествие к исследованию нашей собственной ДНК» [3]. Если на этапе становления Триеннале Сэтоути актуальное искусство постепенно стало пониматься как пассивная часть жизни сообщества, то в период ее развития темпоральные и перманентные произведения современного искусства стали активно создаваться художниками вместе с представителями локального сообщества.

Важно отметить, что в соответствии с кураторской концепцией главенствующей идеей Триеннале Сэтоути является открытие и осознание уникальности каждого острова с помощью произведений искусства, созданных художниками со всего мира. Кураторская стратегия Фрама Китагавы по ревитализации региона Внутреннего моря Сэто с помощью современного искусства получила признание в Японии и за ее пределами, Триеннале Сэтоути приобрела международную известность и уверенно заняла свою нишу среди наиболее значимых регулярных событий мирового изобразительного искусства.

ЛИТЕРАТУРА

1. Setouchi Triennale [Electronic resource]. – Mode of access: https://setouchi-artfest.jp/en. – Date of access: 20.03.2022.

2. Aoo, K. The Role of Civil Society Sector in the Development of Art-Driven Regional Social Innovation: The Case of Benesse Art Site Naoshima and Art Setouchi [Electronic resource] / K. Aoo // Sustainability. – 2021. – № 13(24). – Mode of access: https://www.mdpi.com/2071-1050/13/24/14061/htm. – Date of access: 24.04.2022.

3. Kitagawa, F. Restoration of the Sea [Electronic resource] / F. Kitagawa // Setouchi Triennale. – Mode of access: https://setouchi-artfest.jp/en/all-news-setouchi-bookmarks/detail-blog-160.html. – Date of access: 22.02.2019.

4. Jaume Plensa [Electronic resource]. – Mode of access: https:// jaumeplensa.com/works-and-projects/public-space/ogijimas-soul-2010. – Date of access: 24.04.2022.

5. Kitagawa Fram: Contemporary Art to the Rescue of Rural Japan [Electronic resource] / Nippon.com. – Mode of access: https://www.nippon.com/en/people/e00172/kitagawa-fram-contemporary-art-to-the-rescue-of-rural-japan.html. – Date of access: 30.03.2020.

6. Коно В. Искусство. Среда. Будущее человечества. Александр Пономарев [Электронный ресурс] / В. Коно // Relations. – Режим доступа: https://relations-tokyo.com/2021/03/28/alex-ponoma-art-and-environment-ru/. – Дата доступа: 13.04.2022.

7. Ram Katzir [Electronic resource]. – Mode of access: https://www.ramkatzir.com. – Date of access: 24.04.2022.

Поступила в редакцию 20.06.2022

УДК 7.036/.038(510)

Этапы становления и развития паблик-арта в Китае

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

Процесс становления современного искусства в публичном пространстве в Китае начался с момента основания Нового Китая в 1949 г. В этот, начальный этап паблик-арта, с 1949 по 1970-е гг., под искусством в публичном пространстве понимались прежде всего монументальные произведения искусства – памятники Мао Цзэдуну и другим вождям и лидерам, фрески и росписи в честь революционных праздников, выполнявшие функцию проводника коммунистической идеологии. С 1980-х годов до конца XX в. осуществляется этап становления и быстрого развития паблик-арта в Китае. В ответ на политику открытости начинается постепенный отказ от заданных идеологических установок, что, в свою очередь, приводит к интенсивному включению паблик-арта в художественное поле Китая. Этап динамичного развития паблик-арта прослеживается с начала XXI в., когда паблик-арт создается в ответ на запросы общества. Этому периоду свойственны богатство и разнообразие форм паблик-арта, синтез разных видов искусств в проектах паблик-арта, продуманное включение произведений паблик-арта в городскую среду. В начале XXI в. паблик-арт создается, как правило, в ответ на запросы общества. Проводятся фестивали искусства в публичном пространстве, организуются выставки и проекты паблик-арта. Многообразие современного искусства и трансформация пространства человеческого общения, например, новые методы распространения информации, мультимедийное искусство и существование онлайн-пространств, привели к возникновению более богатого и разнообразного спектра форм и средств паблик-арта.

Ключевые слова: *паблик-арт, искусство, Китай, художник, произведение, публичное пространство, выставка.*

(Искусство и культура. – 2022. – № 4(48). – С. 39–43)

Stages of Shaping and Development of Public Art in China

Jia Chaochao
State Scientific Establishment "Center for the Research of Belarusian Culture, language and Literature National Academy of Sciences of Belarus", Minsk

The process of the contemporary art shaping in the public space of China started since the foundation of New China in 1949. In that early period of shaping of public art, from 1949 to the 1970s, the art in the public space was mostly understood as monumental works of art-monuments to Mao Tse Tung and other leaders, murals and painting on revolutionary feasts which functioned as a guide for communist ideology. From the 1980s to the end of the twentieth century a phase of shaping and rapid development of public art in China was carried out. In response to the policy of openness, there is a gradual rejection of set ideological attitudes, which, in turn, leads to the intensive incorporation of public art into the Chinese art scene. The stage of dynamic development of public art can be traced from the early 21st century, when public art is created in response to the demands of society. The richness and diversity of forms of public art, the synthesis of different kinds of art in public art projects, and the well-thought-out integration of public art works into the urban environment are characteristic of that period. In the early 21st century, public-art tends to be created as a response to the needs of society. Festivals of art in the public space, exhibitions and projects of public art are held. The diversity of contemporary art and the transformation of human communication spaces, such as new methods of information dissemination, multimedia art and the existence of online spaces, have led to a richer and more diverse spectrum of public art forms and media.

Key words: *public art, art, China, artist, work, public space, exhibition.*

(Art and Cultur. – 2022. – № 4(48). – P. 39–43)

Адрес для корреспонденции: e-mail: 1049061326@qq.com – Цзя Чаочао

Искусство формирует различные художественные языки в общественном пространстве. Особая роль в этом отводится паблик-арту. С 1949 г., когда была образована Китайская Народная Республика, в стране было установлено большое количество произведений искусства в публичном пространстве. Диапазон работ паблик-арта весьма широк: от городских скульптур – памятников Мао и вождям, которые можно найти практически в каждом городе, до фресок в честь революционных событий и борьбы с захватчиками, от росписей, посвященных народным праздникам, до абстрактных мультимедийных произведений, созданных под влиянием актуальных художественных тенденций в рамках международных или локальных событий. Осмысление паблик-арта является предметом научного интереса Шэна Яна [1], У Шисиня [2], Ван Чжуна [3], В. Ли [4], Дж. Чжэн [5], Фумио Нандзё [6], Ван Хунъи [7] и других китайских и зарубежных исследователей.

Цель данной статьи – выделение и характеристика этапов становления и эволюции паблик-арта в Китае в середине XX – начале XXI в.

Развитие паблик-арта в Китае происходило относительно медленно. Ввиду влияния китайской общественной идеологии представление о возможности участия простого народа в паблик-арте сформировалось значительно позже, чем в Европе и США, при этом сами китайские граждане также были менее активны и мотивированы для участия в нем. Предшественником современного китайского паблик-арта была городская скульптура.

Ранний этап становления паблик-арта. Процесс становления современного искусства в публичном пространстве в Китае начался с момента основания Нового Китая в 1949 г. В этот период под искусством в публичном пространстве понимались прежде всего монументальные произведения – памятники Мао Цзэдуну и другим вождям и лидерам, фрески и росписи в честь революционных праздников. По мнению искусствоведа Шэна Яна, «появление в XX веке в Китае городской скульптуры ознаменовало постепенный уход с исторической сцены погребальной и храмово-монастырской скульптуры, которая была глубоко пропитана традиционной феодальной и религиозной культурой Китая и на протяжении тысячелетий служила их неотъемлемым атрибутом. На основе совмещения принципов традиционной китайской и западной школ городская скульптура стала впитывать все новые “питательные” элементы, гармонично сочетая в себе квинтэссенцию национальной культуры и новые знания, инклюзивную и индивидуалистическую западную систему художественного выражения и традиционную китайскую модель выразительности, основанную на изображении формы через призму духа. Китайские художники с опорой на национальные традиции начали осознанные поиски целостного повествовательного дискурса китайской городской скульптуры, адаптированного под китайскую национальную специфику» [1, с. 8].

Среди ранних форм паблик-арта Китая следует отметить настенные росписи столичного аэропорта Шоуду в Пекине, первый крупный финансируемый государством художественный проект в общественном пространстве со времен реформ и открытости Китая. Это выполненная в 1970-х гг. серия росписей, опирающихся на китайскую мифологию и созданных с использованием китайских и западноевропейских методов художественного выражения. В Китае они признаны самой новаторской и классической серией росписей.

После 1970-х гг. китайские скульпторы начали вести активный диалог с мировым художественным сообществом. 1980-е гг. стали периодом быстрого развития китайской городской скульптуры. В это десятилетие произошли глубокие изменения в китайском обществе, приведшие, в частности, к активному становлению паблик-арта как важной части художественной сцены Китая. С начала 1980-х гг. в Китае начался период реформ и открытости, что поспособствовало повороту в развитии искусства в публичном пространстве [2, с. 2].

Этап становления и быстрого развития паблик-арта. В 1980–1990-е гг. в ответ на политику открытых дверей Дэн Сяопина китайский паблик-арт отказался от функции проводника коммунистической идеологии. После периода быстрых и разнообразных трансформаций в искусстве, обществе, рынке и культуре Китая ряд китайских художников, дизайнеров, теоретиков искусства, художественных критиков и преподавателей искусства обратили свое внимание к паблик-арту.

В 1990-х гг. наступил этап сознательного планирования и проектирования общественного пространства. К сожалению, китайский паблик-арт данного периода все еще был подвержен влиянию таких факторов, как личные интересы, вкусы и пристрастия местных руководителей, а также политический имидж и оценка деятельности муниципальных властей. «Концепция паблик-арта впервые появилась в Китае в начале 90-х годов прошлого века, – считает Ван Чжун, профессор

паблик-арта в Пекинском университете, – и была представлена в виде городской скульптуры и настенной живописи как основных форм оформления городского пространства. Это было связано с быстрорастущим спросом на городское культурно-художественное оформление, вызванное стремительным развитием городского строительства в Китае, которое в конечном счете и положило начало бурному общенациональному движению возведения городских скульптур» [3, с. 11]. Фактически данное движение представляло собой публичную художественную деятельность, которая осуществлялась под влиянием современного искусства в соответствии с четкими методологическими указаниями. Таким образом, 1990-е гг. в китайской искусствоведческий среде принято считать началом паблик-арта в Китае.

В 1990-х гг. китайский паблик-арт развивался под выраженным влиянием гражданского общества и популярной культуры в атмосфере всеобщей коммерциализации, усиления массового и публичного потребления. Улучшилось качество жизни населения, появилось множество новых публичных мест, площадей, парков и общественных сооружений, т.е. мест, где потенциально может находиться искусство. В 1996 г. в Гуанчжоу открывается Парк скульптур, где представлено свыше 100 реалистических, абстрактных, иронических, сатирических произведений классических и современных авторов. Произведения паблик-арта начинают появляться на торговых и пешеходных улицах крупных китайских городов: на улице Нанкин Роуд в Шанхае, на улице Дунмэнь в Шэньчжэне, на центральной пешеходной улице Харбина, на улицах торгового района Фузимяо в Нанкине и др.

Паблик-арт этого периода стал более разнообразным, наблюдалось использование и сосуществование различных стилистических художественных языков с акцентом на реализм, абстракцию, романтизм, минимализм. Инсталляция уже наиболее часто применяемая форма паблик-арта. Тем не менее произведения паблик-арта в Китае нередко недостаточно гармонично интегрированы в окружающую среду, что делает их словно случайно размещенными в публичных местах, выставляет лишними и чужеродными элементами общественного пространства. Иногда идеи, которые они выражают, должным образом не вписаны в местный культурный контекст. Произведения паблик-арта, которые не поняты и не приняты широкой публикой, являются всего лишь монологами художника.

С начала 1990-х гг. искусство в публичном пространстве выступает как инструмент для формирования позитивного имиджа Китая, наблюдается усиление взаимосвязей паблик-арта с архитектурой и городским планированием. Концепция паблик-арта появилась в Китае относительно поздно, в конце 1990-х гг., и в целом она опирается на принятую в Европе концепцию, но в сочетании с локальным китайским искусством и культурой. «С начала 1990-х годов идеология перестала быть ядром китайского общества; ее заменили экономическое развитие и растущая рыночная экономика и конкуренция», – считает Вивиан Ли [4, pp. 14–26].

В Китае в конце 1990-х гг. стали проводится разного рода мероприятия паблик-арта. Среди них следует отметить крупномасштабную выставку искусства в публичном пространстве «Shenzhen People's Day», проходившую в Шэньчжэне с 1998 по 2000 г. Она руководствовалась четкой методологией при планировании, организации и реализации, резко отличаясь от стандартных проектов. В рамках этой выставки, в частности, в 1999 г. Шэньчжэньский институт скульптуры под руководством Сунь Чжэньхуа в сотрудничестве с канадской компанией Qi Yang Architecture and Planning Consultants Ltd создал проект «Один день в Шэньчжэне» как дань уважения жителям города. 18 горожан, случайно выбранные в один и тот же день 29 ноября 1999 г., представители различных возрастных, социальных и профессиональных групп, были изображены в натуральную величину в виде бронзовых скульптур на фоне черных гранитных стен. У подножия фигур указаны реальные имена их прототипов, возраст, место происхождения, дата приезда в Шэньчжэнь и род деятельности. На гранитных стенах выгравирована информация о том, что происходило в городе в тот день – котировки фондового рынка, цены на сельскохозяйственную продукцию, прогноз погоды и т.д., а также общая информация о городе. При разработке проекта было проведено анкетирование жителей города, собраны мнения и предложения общественности. Проект, зафиксировав историю Шэньчжэня альтернативным способом, стал своеобразной капсулой времени.

Этап динамичного развития паблик-арта. В начале XXI столетия в Китае ежегодно проводятся разного рода проекты, выставки и фестивали паблик-арта. Среди наиболее значимых событий следует назвать Международный фестиваль искусства в публичном пространстве «Сезон паблик-арта в бухте Шэньчжэня»,

художественный фестиваль «Xiamen Aotou Ocean Art Festival», биеннале «Guang'an Field Art Biennale», проект «Tonglu Shaun-Shui Art Field China», проекты паблик-арта Центра современного искусства Улленс с филиалами в крупных городах Китая и др.

Если в 1980-х гг. в таком крупном китайском мегаполисе, как Шанхай, насчитывалось около восьмидесяти произведений искусства в публичном пространстве, которые в Китае принято называть «городской скульптурой», то уже в 2015 г. их количество превысило пять тысяч [5, p. 109]. С течением времени назрела необходимость институционального подхода к паблик-арту. Как указывает Дж. Чжэн, «в 2004 г. управление городского планирования приняло генеральный план развития городской скульптуры в Шанхае. Управления городской скульптуры в десяти районных бюро городского планирования реализовали подробные нормативные планы развития городской скульптуры. Муниципальные власти поставили цель по количеству скульптур и предложили видение будущей сцены городской скульптуры. Благодаря планированию появились выдающиеся места городской скульптуры с концентрацией произведений общественного искусства, такие как проект скульптурной дороги Дуолун, Шанхайское международное скульптурное пространство, парк скульптур Цзинъань и парк скульптур Юэху. Более того, Шанхай стал первым городом, в котором было создано специализированное правительственное агентство – Комитет городской скульптуры, занимающийся исключительно разработкой планов городской скульптуры» [5, p. 112].

Следует отметить, что в КНР существует три источника финансирования паблик-арта: фиксированное государственное финансовое ассигнование, выделяемое Правительством с 1982 г. на создание скульптурных произведений в ключевых городах Китая; переменные государственные финансовые ассигнования, выделяемые Правительством на создание различных проектов паблик-арта; средства застройщиков, которые вносят художественные изменения в общественное пространство с привлечения потенциальных покупателей жилья. Дж. Чжэн считает, что «переориентация китайских городов на экономическое развитие повысила важность "локальности" и "места"» [5, p. 122].

В силу постоянного прогресса китайского общества и развития паблик-арта произошли изменения во взаимодействии произведений искусства с публикой и преобразования культурного содержания, которое они транслируют. По мнению известного японского куратора Фумио Нандзё (Fumio Nanjo), сайт-специфичное искусство, помимо основных художественных условий, требует сочетания двух важных факторов места экспонирования, а именно конкретной пространственной принадлежности и историко-культурного контекста [6]. Искусствовед Ван Хунъи обращает внимание на то, что паблик-арт начинается с практических и национальных условий: «сначала общественность, потом искусство; сначала общественность, потом эксперты» [7, с. 137].

С ростом всеобъемлющей национальной мощи Китая и его экономики паблик-арт вступил в период активного развития. Под влиянием современного искусства он стал использовать разнообразные формы выражения; широкое распространение получили произведения, не опирающиеся на идеологию китайского общества. Современный паблик-арт характеризуется динамичным развитием. Многообразие современного искусства и трансформация пространства человеческого общения, например, новые методы распространения информации, мультимедийное искусство и существование онлайн-пространств, привели к появлению более богатого спектра форм и средств для публичного искусства. Дальнейшее развитие паблик-арта в Китае требует более осмысленного подхода с учетом китайских национальных традиций, что будет содействовать устойчивому интересу к паблик-арту со стороны локальных сообществ и признанию на международной художественной сцене.

Заключение. На основании проведенного исследования можно выделить следующие этапы становления и развития паблик-арта в Китае:

1) ранний этап (1949–1970-е гг.). В это время произведения искусства в публичном пространстве – памятники Мао Цзэдуну, вождям и лидерам, фрески и росписи в честь революционных праздников и т.д. – выполняют функцию проводника коммунистической идеологии;

2) этап становления и быстрого развития (с 1980-х до конца XX в.), когда в ответ на политику открытости происходит постепенный отказ от заданных идеологических установок, что, в свою очередь, приводит к интенсивному включению паблик-арта в художественное поле Китая;

3) этап динамичного развития (с начала XXI в.), когда паблик-арт создается в ответ на запросы общества. Этому периоду свойственны богатство и разнообразие форм

паблик-арта, синтез разных видов искусств в проектах паблик-арта, продуманное включение произведений паблик-арта в городскую среду.

Современные художники создают произведения паблик-арта как реакцию на культурные, социальные, политические, экономические изменения. Паблик-арт в Китае, как правило, выполняет социальные и культурные функции, способствует улучшению качества жизни, формированию позитивного имиджа публичного пространства, осмыслению культурного наследия и сохранению локальной культурной идентичности.

ЛИТЕРАТУРА

1. 盛杨主编. 20世纪中国城市雕塑. 南昌：江西美术出版社, 2001. – 435页. = Шэн Ян. Китайская городская скульптура XX века / Шэн Ян. – Наньчан: Издательство изобразительного искусства Цзянси, 2001. – 435 с.

2. 吴士新.中国当代公共艺术研究.中国艺术研究院. 2005. – 90页. = У Шисинь. Исследования в области современного китайского публичного искусства / У. Шисинь. – Китайская академия искусств, 2005. – 90 с.

3. 王中. 公共艺术概论. 北京：北京大学出版社, 2007年. = Ван Чжун. Введение в паблик-арт / Ван Чжун. – Пекин: Издательство Пекинского университета, 2007. – 320 с.

4. Li, V. Forging a New Dialogue: Public Art in 1990s China / V. Li // Yishu: Journal of Contemporary Chinese Art. – 2017. – Vol. 16, № 6. – Pp. 14–26.

5. Zheng, J. «Aesthetic regime» in urban entrepreneurialism: public art venues in Shanghai / J. Zheng // Asian Education and Development Studies. – 2019. – № 2. – Pp. 109–125.

6. 艺术与城市-独立策展人15年的轨迹 / 南条史生，潘广宜，蔡青雯译-田园城市出版社，2004.12页 = Фумио Нандзё. Искусство и город – траектория 15-летнего пути независимого куратора / Фумио Нандзё, Гуаньи Пань, Цинвэнь Цай. – Издательство Полевой город, 2004. – С. 12.

7. 王洪义. 公共艺术概论. 杭州 – 中国美术出版社, 2007年. = Ван Хунъи. Введение в паблик-арт / Ван Хунъи. – Ханчжоу: Китайское художественное издательство, 2007. – 155 с.

Поступила в редакцию 20.06.2022

УДК 069.02:902/904(476.7-25)+069.02(476.7-25):008

Коммуникативный потенциал отечественных археологических музеев

Почобут Н.А.
ГНУ «Центр исследований белорусской культуры, языка и литературы Национальной академии наук Беларуси», Минск

В статье рассмотрены главным образом новые музейные археологические комплексы, созданные в последнее пятилетие. Автор обращает внимание на доступность музеев, ценность музеефицированных объектов археологии, структуру и характер экспозиции, формы работы с местным населением и туристами. Делается вывод, что имеет место тенденция, выражающаяся в создании искусственных семиотических реконструкций поселений, соответствующих разным культурам прошлого – первобытной и средневековой (культурно-просветительных археологических комплексов), и продолжают развиваться ставшие традиционными археологические музеи, экспозиции которых содержат научные коллекции и аутентичные объекты археологии. И первый, и второй тип археологических комплексов имеет значительный опыт осуществления успешной музейной коммуникации. На основе художественных проектов созданы познавательные аттрактивные научные экспозиции. Проводятся экскурсии, педагогические занятия, мастер-классы, театрализованные представления, осуществляются насыщенные мероприятиями программы этнопраздников и фестивалей.

Ключевые слова: *музей, коммуникация, археологическое наследие.*

(Искусство и культура. – 2022. – № 4(48). – С. 44–49)

Communicative Potential of Belarusian Archaeological Museums

Pochobut N.A.
SSE "Center for Research of Belarusian Culture, Language and Literature of the National Academy of Sciences of Belarus", Minsk

The article deals mainly with new museum archaeological complexes created in the last five years. The author pays attention to the accessibility of museums, the value of the archeological objects, structure and specifications of the expositions, museum forms of work with the local community and tourists. It is concluded that there is a tendency which manifests itself in the creation of artificial semiotic reconstructions settlements which correspond to different cultures of the past – primitive and medieval (cultural and educational archaeological complexes), and at the same time, create the traditional archaeological museums, the expositions of which contain scientific collections and authentic archeological objects. Both the first and the second type of archaeological complexes have considerable experience in implementing successful museum communication. On the basis of art projects, cognitive attractive scientific expositions have been created. Excursions, pedagogical classes, master classes, theatrical performances are held; programs of ethnic festivals and festivals full of events are carried out.

Key words: *museum, communication, archaeological heritage.*

(Art and Cultur. – 2022. – № 4(48). – P. 44–49)

В информационном обществе сильной стороной музейных проектов является их нацеленность на выстраивание культурного диалога и эффективную коммуникацию с целевыми аудиториями. Теория музейной коммуникации, которая продолжает активно разрабатываться (В.Ю. Дукельский, В.М. Гнедовский, Э.Н. Зотова, Н.Н. Федянина, Н.Н. Павлова, М.Ю. Юхневич и др. [1–7]), позволяет нам отметить полезные для музейной коммуникации формы работы с посетителем и качество экспозиций, открытых, в большинстве своем, в последние пять лет. Мы ставим целью рассмотреть музейные комплексы, построенные с опорой на аутентичные памятники археологии, с позиции имеющихся в них условий для успешной коммуникации: локализации, ценности объектов археологии, структуры

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

и характера экспозиции, работы с местным населением и туристами. Культурологический анализ развития на современном этапе данной группы музеев ранее не проводился. Источниками по теме являются публикации в научных сборниках [2–5], музейная отчетность [8], доклады создателей музеев и опубликованные интервью [6–9], отчет об археологических исследованиях территории монастыря бернардинцев в Минске [10], вещественные источники в экспозициях музеев.

Старейший белорусский Археологический музей «Берестье». Вначале отметим произошедшую модернизацию Археологического музея «Берестье», приуроченную к 1000-летнему юбилею Бреста в 2019 г. Это первый в Беларуси музей, основанный благодаря консервации деревянной застройки, выявленной археологическим методом. Он был открыт 2 марта 1982 г. и занимает площадь 1118 м² [5, с. 13–14]. В этом году музею исполняется 40 лет. Как написал его создатель, археолог П.Ф. Лысенко, музей открыл «своеобразное окно в XIII век, через которое можно увидеть часть древнего города, его планировку, застройку, благоустройство, условия повседневной жизни наших предков» [4, с. 6, 9]. До настоящего времени сохранены 28 жилых и хозяйственных построек, в срубах находятся остатки глинобитных печей. Музей имеет статус недвижимой историко-культурной ценности с категорией «1», является памятником республиканского значения. С 1982 по 2019 г. его посетили свыше 3 млн 452 тыс. человек из 37 государств [2; 8].

На реконструкцию музея в 2017 г. по распоряжению Президента Республики Беларусь было выделено 20 млрд неденоминированных рублей, в том же году разработана проектная документация. С июня по октябрь 2017 года проходили работы по первой очереди капитального ремонта здания. Обновлена кровля, установлены водостоки, проведено благоустройство территории вокруг музея: обустроены дорожки, фонари. Рядом созданы места для отдыха, поставлены беседки, скамейки. Установлены информационные холдеры, отражающие хронологические этапы истории города Бреста, начиная с основания в XI веке и по XVIII столетие включительно. На фасадах появились тонированные стеклопакеты, защищающие объекты раскопок от воздействия солнечных лучей. Начала использоваться естественная вентиляция воздуха посредством автоматически открывающихся фрамуг на двух уровнях. В ходе первой очереди реконструкции проведена замена электросетей, сигнализации, видеонаблюдения. Была реконструирована с применением энергосберегающих технологий система теплоснабжения музея.

Изменения коснулись оформления экспозиционного пространства и самих древних конструкций, поскольку уже в начале 2000-х годов раскоп и оформление залов производили удручающее впечатление. В ходе реконструкции откосы раскопа были укреплены, и самое главное – обновлена дренажная система, позволяющая собирать воду в колодцах и выводить из раскопа. Визуально увеличилась площадь раскопа – на его северном профиле появилась панорамная роспись на баннере, показывающая часть города до крепостной стены. Проектировщики, таким образом, попытались преодолеть оторванность музеефицированного участка от исторического ландшафта. Край смотровой площадки, возвышающейся над глубоким раскопом, оформили прозрачным парапетом. Установлена необходимая верхняя подсветка.

В 2018 г. разрабатывалась проектно-сметная документация второй очереди реконструкции музея. Во время реэкспозиции в 2019 году для посетителей оставались доступными раскоп и часть залов. Экспозицию модернизировали в течение двух очередей проекта. Она открылась 5 октября 2019 г. в ходе работы IV Национального форума «Музеи Беларуси». По ходу экскурсионного маршрута установили пюпитры с текстами, поясняющими назначение и особенности экспонируемых сооружений. Тексты подготовлены на пяти языках сотрудниками Института истории НАН Беларуси и музея. Количество залов осталось прежним – 14, один из них переоборудован под кинозал. В залах установлены новые витрины, подиумы. Созданы новые тематические комплексы, отражающие ремесленное производство и промыслы берестян. Музей посчитал уместным ввести тему истории замка и города после XIV века. В отдельном зале поместили макет Берестейского замка и коллекцию керамики XVI–XVII вв. Появился содержательный раздел об истории изучения Берестья. Залы стали светлыми, уникальные археологические находки выделены художественными средствами. В обновленные дизайнерами тематические комплексы включены ранее не демонстрировавшиеся предметы фонда. Созданы интерактивные зоны для музейных занятий, рассчитанные на детей. Все залы снабжены QR-кодами для считывания с гаджетов информации, имеются аудиогиды. На сайте Брестского областного краеведческого музея в 2018 г. разместили 3D-тур по археологическому музею. Помимо хранения

и экспонирования свыше 43 тыс. находок из раскопок берестейского детинца, музей ведет научное комплектование фондов. В период после раскопок древнего Берестья, с 1991 по 2018 г., в фонды поступило 2606 предметов от археологов О.В. Иова, Е.Г. Калечиц, В.Е. Соболя, А.А. Башкова, В.Г. Белевца, что потенциально позволяет создавать выставочные проекты. Поступившие предметы происходят из раскопок памятников археологии и архитектуры в Брестской области.

Разработаны и проводятся музейные педагогические занятия и крупные мероприятия:

2017 г. – «Берестейская маёвка», «Средневековая среда», «Ночь музеев (интеллект-баттл)» (31 мероприятие);

2018 г. – «Страницы живой истории» и др. (32 мероприятия);

2019 г. – «Город древний», «Вечер в музее», «Фестиваль профессий», Республиканский форум «Музеи Беларуси» (28 мероприятий);

2020 г. – «Ожившая история», «Замок Берестейский» и др. (18 мероприятий).

После реконструкции 2017–2019 годов, интерес к музею значительно возрос. В 2018 г. музей посетили 50852 человека и проведено 697 экскурсий, в 2019 г. – 64148 человек и свыше 790 экскурсий [8]. За работу по сохранению национального культурного достояния и создание экспозиции Музей «Берестье» в январе 2020 г. был удостоен премии «За духовное возрождение».

Археологические музеи в Мстиславле и на пл. Свободы в Минске. В 2014–2016 гг. в Мстиславле под руководством доктора исторических наук И.А. Марзалюка был создан археологический музей. Он располагается на Замковой горе, на правом возвышенном берегу р. Вихра, где в XI столетии возник этот древнерусский город. В экспозицию на бывшем детинце и замке входит павильон над законсервированным фрагментом средневековой застройки. Консервация проведена по методу археолога Л.В. Колединского. Представлены: остатки внутренних дубовых конструкций оборонительного вала XI в., участок уличной мостовой, дворовые вымостки, фрагменты срубных построек XII–XIII в.

Для обоснования уникальности выявленных конструкций и их последующей музеефикации были проведены анализы древесины. Спилы для анализа взяты из дубовой субструкции вала. Дендрохронологическим методом получена наиболее ранняя дата – в хронологическом диапазоне 1052–1053 гг., соответствующая времени, когда был возведен вал. Анализы образцов выполнены сотрудником Института экспериментальной ботаники НАН Беларуси М.В. Ермохиным. Мостовые, примыкающие к этому валу, и уличная упорядоченная планировка возникли между 1098–1120 гг. [6]. Образец был взят из первой сохранившейся дубовой мостовой. Это подтвердило, что Мстиславль возник гораздо раньше 1156 года, первого достоверного упоминания в Ипатьевской летописи. Дендродаты оказались древнее полученных в советское время, ведь анализы древесины из раскопок Л.В. Алексеева в Мстиславле, выполненные Н.Б. Черных, очерчивали период возникновения города не ранее конца XII ст. [11, с. 184].

В ходе музеефикации территории Замковой горы был возведен в натуральную величину жилой дом XII – начала XIV в. («дом местича»), который выполняет функцию павильона над археологическим раскопом. Древний Мстиславль с 1959 по 1985 г. (15 сезонов) исследовался российским археологом Л.В. Алексеевым, чьи раскопки показали замечательную сохранность археологического дерева. В те годы была вскрыта плотная застройка мстиславского детинца. Благодаря данным Л.В. Алексеева на территории археологического музея воссоздана восьмиугольная церковь-донжон XIV–XV вв. С юга открывает комплекс въездная брама, высятся две сторожевые башни с участками оборонительной стены.

На территории музея проводятся экскурсии и ставший популярным праздник средневековой культуры «Рыцарский фестиваль». В 2017 г. состоялся театрализованный штурм замка, в сценарий которого положены исторические события; были задействованы экспозиции археологического музея – экскурсии в павильоне музеефицированного раскопа под титулом «В вихре столетий», знакомство с выставкой холодного оружия в башне-донжоне. В 2017, 2018, 2021 гг. по программе фестиваля на Замковой горе прошли состязания рыцарей из Могилева, Бреста, Барановичей и Смоленской области, тактические бугурты, выступления конного исторического клуба «Золотая шпора» (Минск) и клуба «Шотландская пехота» (Молодечно), стрелкового клуба лучников BOW'S CLUB (Минск), Ордена Северного храма (Москва). Под стенами донжона по традиции размещается рыцарский лагерь. Фестиваль охватывает все пространство исторического центра Мстиславля.

В городе Минске на площади Свободы, над вскрытыми в 2007 г. остатками бывшего мужского бернардинского монастыря, создан Археологический музей «Верхний город». Он работает в статусе филиала Музея истории города Минска по ул. Кирилла и Мефодия, 8В.

Здание монастыря размещалось на краю площади. В археологическом раскопе обнаружены фрагменты арочных конструкций каменного хозяйственного строения монастырского двора, возможно, оно не было достроено. Здание имело Г-образную форму.

Сохранен в павильоне археологического музея для демонстрации столбчатый фундамент с тремя арочными проемами (3,6–3,8 м). Длина северо-западной части составляет 13,6 м, она сохранилась на высоту 1,2–1,6 м, толщина ее – 0,58–0,62 м. Фундаменты здания были заложены не ранее начала XVIII в. Раскоп разрабатывался на глубину до 3 м и тут же были открыты наиболее ранние слои, относящиеся к древнерусскому времени. Материалы подтвердили нахождение на возвышенности, занимаемой площадью, одного из минских посадов в XII и XIII вв. Исследования проводились археологами Института истории НАН Беларуси Ю.В. Колосовским и А.В. Войтеховичем, который осуществлял руководство земляными работами [10, с. 15–16]. Новая экспозиция открылась в марте 2019 г. В музее размещены археологические находки 2007 г. и материалы XI–XIII вв. из раскопок детинца Минска. Концептуально создан типичный музей города, включающий период XVI–XIX вв. Основываясь на ценных, хорошей сохранности материалах, музей наглядно знакомит с историей материальной культуры древнего Минска, начиная с основания города в XI веке и заканчивая Новым временем. В художественном оформлении стены павильона отображена стратиграфия напластований Верхнего города. Фрагменты древней кладки в общем экспозиционном зале соседствуют с небольшими стеклянными витринами и участвуют в формировании комплексов интерьерного характера. Показан макет костела монастыря бернардинцев XVII в., воссозданы городские торговые лавки, мастерские ремесленников, гостиный двор, пекарня, монашеская келья. Экспозицию дополняют планы и карты Минска, манекены горожан. Музей использует не только традиционные формы работы с посетителями. В нем имеются мультимедийные игровые модули и интерактивные зоны для детей: кабинет археологии, уголок юного художника-реставратора, интерактивная книга «Летопись Минска», игровой модуль «Колодец времени».

Музей в агрогородке Радомля Могилевской области. Музеефикация исторического поселения радимичей в аг. Радомля Чаусского района Могилевской области проходила в рамках проекта «Радомля – активность для возрождения», который был реализован отделом идеологической работы, культуры и по делам молодежи Чаусского райисполкома. Создание культурно-просветительного комплекса продолжилось в 2017 г. в рамках местной инициативы «Радомля – древний город радимичей» проекта «Содействие развитию на местном уровне в Республике Беларусь», финансируемого Европейским Союзом при поддержке ПРООН. Было получено финансирование в размере 25 тыс. евро. Реализован проект ГУК «Централизованная клубная система Чаусского района», координатор инициативы – методист по традиционной культуре районного Центра культуры и досуга А.В. Далецкая. Под руководством археолога Л.В. Колединского и при участии историка В.В. Тугая на селище возле городища радимичей были возведены три полуземлянки, соответствующие периоду X – начала XI в. В интерьере срубов воссозданы глинобитные печи, установлены полати и лавы. В соответствии с историческими реконструкциями изготовлены предметы вооружения и домашнего обихода: глиняная и деревянная посуда, светцы и лучины, деревянные ведра, дежа, орудия труда и промыслов. Созданы костюмы и женские украшения радимичей, детские игрушки, «домовик», которые тоже экспонируются в моделях жилищ. На территории музея под открытым небом размещены исторически обоснованные реконструкции объектов древнего капища – пять скульптурных фигур славянских божеств и приспособление для добывания «живого огня» [9].

Ежегодно с 2014 г. комплекс становится местом проведения этнопраздника «В гости к радимичам», посвященного эпохе средневековья. В июле 2021 г. праздник на Замковой горе прошел в восьмой раз. В программе: театрализованные представления, показательные бои клубов исторических реконструкций, концерты, мастер-классы, выставки, конкурс среди команд сельскохозяйственных организаций района «Радимичские забавы», которые представили подворья в стиле раннего средневековья. Прошли командные состязания в силе, ловкости и меткости. Праздник стал туристическим брендом Чаусского района. Данный бренд является эффективной технологией создания ценности регионального археологического наследия.

Музеи в Беловежской пуще и агрогородке Юровичи Гомельской области. Археологический музей под открытым небом начал принимать посетителей с 1 июня 2019 г. Он расположился в нескольких километрах от аг. Каменюки Каменецкого района Брестской области. Входит в состав Национального парка «Беловежская пуща». Разработчики

концепции музея – Институт истории НАН Беларуси (В.Л. Лакиза, Е.Г. Калечиц и др.). Первая очередь комплекса иллюстрирует укрепленное поселение позднего бронзового–раннего железного века и представляет собой искусственно созданное городище в окружении рва, заполненного водой, в некогда болотистой местности. На «городище» сооружены въездная башня, оборонительные стены, жилища на основе реконструкций по итогам раскопок поселений круга культур штрихованной керамики и милоградской культуры, построен деревянный мост через ров при входе в комплекс. В мае 2020 г. был открыт второй комплекс – «Славянская деревня», которая предшествует городищу по ходу маршрута, начинающегося от административного центра парка в Каменюках.

В апреле 2021 г. последовало открытие новой экспозиции – «Стоянка мезолита и неолита» и «Деревня бронзового века». Главной задачей научно-исследовательских работ на памятниках Каменюки-2 и Каменюки-17 археологи считали максимальное изучение культурных напластований поселений на тех участках, где будут построены модели жилых и хозяйственных сооружений. Раскопки проводились преимущественно ручным способом с графической фиксацией, как это регламентировано в отношении охранных раскопок. Из отчетного доклада директора Института истории В.Л. Лакизы и соавторов на конференции (май 2021 г.) следует, что площадь раскопок в марте 2020 г. составила свыше 239 м². Вся исследованная под музей территория парка составила 1587 м². На трех памятниках Каменюки-2 в урочище Горы, Каменюки-17 и Каменюки-13 была выделена территория для возведения 19 сооружений, а также пешеходных дорожек внутри и вокруг них. Из 1587 м² площади 889 м² изучено методом раскопок и 698 м² – путем наблюдений за земляными работами [12, с. 4]. В итоге в структуре экспозиции насчитывается пять тематических комплексов: стоянка каменного века (13,5–6 тыс. лет до н.э.); жилища позднего неолита (2,5–1,7 тыс. лет до н.э.); подворье бронзового века тшинецкого культурного круга; модель городища периода позднего бронзового века–раннего железного века; древнегерманское подворье железного века вельбарской археологической культуры; славянское поселение раннего средневековья (V–IX вв.).

Музей под открытым небом не имеет классической выставки находок из раскопок, но обладает условиями для обслуживания туристических потоков. В то же время присутствует опыт проведения массовых мероприятий по тематике археологического и этнокультурного наследия Беларуси, Украины и Польши в силу размещения в зоне безвизового режима. Экспозицию отличает от подобных музеев в Польше и России огромное количество воссозданных интерьеров помещений, стремление максимально точно передать планировку жилищ, форм и орнаментики встроенных предметов хозяйства и быта согласно особенностям культур древнейших этносов эпох каменного, бронзового и железного веков, периода раннего средневековья.

В Гомельской области, в агрогородке Юровичи в сентябре 2021 г. завершилось создание Музея-стоянки первобытного человека. Строительство музейного здания на высокой террасе велось с мая 2020 г., проект был разработан еще в 2006 г. и утвержден Министерством культуры Республики Беларусь. Музей находится на пересечении улиц Горной и Видоличи, в 3 км на восток от р. Припять [7]. Он состоит из павильона и смотровой площадки на террасе, которая возвышается над населенным пунктом и располагается на краю ур. Мурованный Шлях (площадка на 24 м выше поверхности воды р. Припять). В сущности, этот музей популяризирует известнейший в Беларуси археологический комплекс, включающий древнейшие уникальные артефакты (максимальный возраст около 26 тыс. лет) и поселение периода средневековья.

Юровичский музей создавался первоначально по концепции доктора исторических наук археолога Е.Г. Калечиц (НАН Беларуси), при финансовой поддержке Калинковичского райисполкома и лесхоза, местного общества охотников и рыболовов и предприятий. Экспозиция занимает 150 м² древнейшего в Беларуси местонахождения артефактов верхнего палеолита. В нижнем горизонте археологами Е.Г. Калечиц, В.С. Обуховским обнаружены остатки палеофауны [3]. В музейном павильоне экспонируются части скелетов мамонта, выявленные в 2000-е гг. Отметим, что наиболее репрезентативные массовые коллекции изделий из кремня, палеозоологические материалы, неолитическая керамика из раскопок нескольких стоянок возле Юровичей находятся в фондах Музея древнебелорусской культуры и хранилище Института истории НАН Беларуси. На смотровой площадке возле павильона расположена интерактивная зона – фрагмент стоянки эпохи каменного века – для занятий музейной педагогикой. Рядом установлены валуны с «наскальными рисунками», информационные холдеры, отражающие научное изучение древнейших памятников Гомельщины

в течение почти уже ста лет. На территории у аг. Юровичи 18 памятников археологии, которые благодаря созданию музея включены в туристический маршрут «Золотое кольцо Гомельщины».

Заключение. За последнее пятилетие произошла техническая модернизация давно работающих археологических музеев (Брест) и создан ряд новых музеев (Каменюки, Минск, Мстиславль, Радомля, Юровичи) и комплексов. Следует отметить опробованный в республике новый успешный инструмент музеефикации – проектный метод, заключающийся в привлечении грантов для создания комплексов, популяризирующих богатое археологическое наследие, нацеленных на работу с местным сообществом и партнерскими организациями. На основе художественных проектов в музеях появились познавательные аттрактивные экспозиции в непосредственной связи с музеефицированными памятниками археологии.

Возникли культурно-просветительные комплексы музейной направленности в Радомли и Каменюках, активно практикующие новые коммуникативные модели: этнопраздники, фестивали, мастер-классы по практической археологии. Фокус внимания подобных комплексов направлен на создание визуальных образов исторического прошлого, воссоздание объектов и элементов археологических культур, проведение мастер-классов по древним ремеслам и промыслам. В силу своей единичности в Беларуси археологические музеи и комплексы становятся культурными брендами административных районов (Мстиславль, Радомля), способствуя привлечению туристов и развитию межкультурной коммуникации.

Таким образом, прослежена тенденция, выражающаяся в создании искусственных семиотических реконструкций поселений, соответствующих разным культурам прошлого – первобытной и средневековой (культурно-просветительных археологических комплексов). Одновременно продолжают развиваться и создаваться традиционные археологические музеи, экспозиции которых содержат ценные научные коллекции и музеефицированные объекты из раскопок (Брест, Мстиславль, Минск). И первый, и второй тип археологических комплексов имеет значительный потенциал для культурного диалога и осуществления успешной музейной коммуникации: проводятся экскурсии, педагогические занятия, театрализованные представления, разрабатываются программы ставших традиционными мероприятий, представляющих историко-культурное наследие регионов.

ЛИТЕРАТУРА

1. Музейная коммуникация: модели, технологии, практики / В.Ю. Дукельский (отв. ред.). – М.: Российский институт культурологии Министерства культуры РФ, 2010. – 199 с.
2. Дубицкая, Н. «Открытие Берестья» – тридцать лет спустя / Н. Дубицкая // Веды. – 2012. – 12 марта. – С. 8.
3. Калечыц, А. Самы старажытны познепалеалітычны помнік на тэрыторыі Беларусі / А. Калечыц // Калінкавічы і Калінкавіцкі край: зб. навук. арт. / уклад.: А.А. Скеп'ян, рэдкал.: В.В. Даніловіч [і інш.]. – Мінск: Беларуская навука, 2016. – С. 8–18. – (Беларусь праз прызму рэгіянальнай гісторыі).
4. Лысенко, П.Ф. Научное, культурное и государственное значение археологических исследований древнего Берестья / П.Ф. Лысенко // Брестчина: история и современность: сб. материалов респ. науч.-практ. конф., Брест, 29–30 июня 2012 г. / Брестс. гос. ун-т им. А.С. Пушкина; редкол.: А.В. Митюков [и др.]. – Брест, 2012. – С. 6–11.
5. Щерба, С.П. Археологический музей «Берестье»: история, современность, перспективы / С.П. Щерба // Брестчина: история и современность: сб. материалов респ. науч.-практ. конф., Брест, 29–30 июня 2012 г. / Брестс. гос. ун-т им. А.С. Пушкина; редкол.: А.В. Митюков [и др.]. – Брест, 2012. – С. 12–15.
6. Кулягин, С. Хранитель памяти (интервью Игоря Марзалюка). 17 дек. 2015 г. БЕЛТА [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://www.belta.by/interview/view/hranitel-pamjati-4548/. – Дата доступа: 30.09.2021.
7. Музей-стоянку первобытного человека открыли в Юровичах. 15 сент. 2021 г. БЕЛТА [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://www.belta.by/regions/view/muzej-stojanku-pervobytnogo-cheloveka-otkryli-v-jurovichah-459935-2021/. – Дата доступа: 25.09.2021.
8. Отчеты Археологического музея «Берестье» за 1991–2020 гг. // Архив УК «Брестский областной краеведческий музей» (статистика предоставлена директором филиала Р.А. Сычом).
9. Уникальный опыт «Живой археологии» в Чаусском районе (интервью с А.В. Далецкой), 23.08.2017 г. // Іскра [Интернет-ресурс]. – Режим доступа: http://www.chausynews.by/?p=22232. – Дата доступа: 29.09.2021.
10. Колосовский, Ю.В. Отчет по результатам археологических исследований на объекте «Реконструкция и реставрация памятника архитектуры XVIII–XIX вв. – комплекса зданий № 6, 8 по улице Кирилла и Мефодия с приспособлением под гостиничный комплекс и объекты торгово-бытового назначения» / Ю.В. Колосовский // Архив КУП «Минскпроект». Объект 06.007. Инв. номер 6557. – Минск, 2007. – 181 с.
11. Черных, Н.Б. Дендрохронология и археология / Н.Б. Черных. – М.: Изд. NOX, 1996. – 212 с.
12. Праграма Міжнароднай навукова-практычнай канферэнцыі «Вынікі археалагічных даследаванняў на тэрыторыі Беларусі ў 2020 годзе», Мінск – Лагойск – Мінск, 19–21 мая 2021 г. – Мінск, 2021. – 56 с.

Поступила в редакцию 30.09.2021

УДК 72.01:[303.442..44+801.73]

Заповедное откровение с небес: «Я – зодчий. Душа и сердце», или Ибо… (80-летию «Маленького принца» и 110-летию первого взлета его автора)

Морозов И.В.
Учреждение образования «Белорусский государственный университет культуры и искусств», Минск

В литературно-философских анналах прошлого столетия ярким, хотя формально и не большим вкраплением почитается «Маленький принц» Антуана де Сент-Экзюпери. Сказка, но никак не лживая. И без намека, но с художественно-символической прямотой утверждающая благодух гуманизма. То же и в других произведениях пламенной натуры, «свысока» проникновенно наблюдающей «Планету людей». Наконец, «Цитадель» – наиболее сложное, многогранное, крупное творение, которое осталось не законченным и в результате соответствующей проникновенной редакции вышло в свет планеты людей уже после таинственной гибели летчика-писателя. Впрочем, трудно представить его завершенным, ибо в нем мыслитель предстает Зодчим Дома, достойного Человека, то есть натуры постоянно неудовлетворенной и ищущей. Причем, сугубо в духовной сфере, в самом человеке, который также является Цитаделью, а она подобна Богу. Так что перед нами своеобразное евангелие от Антуана, кодекс Человека–Человечества, которому подобает заботиться о Доме для каждого и всех, и так вознестись над самим собой. Это откровение созвучно терзаниям ницшеанского «Заратустры», ибо вместе они озабочены пониманием смысла человеческого существования под общепланетарной кровлей бытия, и посему весьма насущное и поныне, точнее – всегда.

Ключевые слова: *Экзюпери, Ницше, Августин, Цитадель, Маленький принц, Заратустра, Дом, Зодчий, город, сверхчеловек, творчество, красота.*

(Искусство и культура. – 2022. – № 4(48). – С. 50–59)

Cherished Revelation from Heavens: “I am an Architect. Soul and Heart”, or For … (to the 80th Anniversary of The Little Prince” and the 110th Anniversary of the First Takeoff of its Author)

Morozov I.V.
Education Establishment “Belarusian State University of Culture and Arts”, Minsk

In the literary and philosophical annals of the last century, the “Little Prince” by Antoine de Saint-Exupery is revered as a bright, although formally not large element. A fairy tale, but not a lie. Without a hint, but with artistic and symbolic directness, it affirms the spirit of humanism. It is the same in other works of the creator’s fiery nature, who observes the “Planet of People”. Finally, “Citadel” is the most complex, multifaceted, large-scale work, which remained unfinished and, after a corresponding penetrating edition, was published on the planet of people after the mysterious death of the pilot-writer. However, it is difficult to imagine it complete, because in it the thinker appears as the Architect of the House, a worthy Man, that is, a nature constantly unsatisfied and searching. Moreover, purely in the spiritual sphere, in the person himself, who is also the Citadel, and it is similar to God. Thus, in front of us is a kind of gospel from Antoine, the code of Man-Humanity, who should take care of the House for everyone and all, and so rise above himself. This revelation is consonant with the torments of Nietzsche’s “Zarathustra”, because together they are concerned with understanding the meaning of human existence under the planetary roof of being and therefore it is very urgent even now, more precisely – always.

Key words: *Exupery, Nietzsche, Augustine, Citadel, Little Prince, Zarathustra, House, Architect, city, superman, creativity, beauty.*

(Art and Cultur. – 2022. – № 4(48). – P. 50–59)

Адрес для корреспонденции: e-mail: ivm2010@rambler.ru – И.В. Морозов

«Прежде всего я – житель.
И я спасу тебя, моя крепость,
цитадель моя и обитель,
от посягательств бесплодного песка»
Антуан Экзюпери

…«*Я ненавижу эту землю…*», «*кругом посредственность*», «*кругом уродство*», «*все глупы*», «*все безобразно*»[1]… Такими неожиданно резко-скорбными признаниями ошеломляет романтик-гуманист, беззаветный филантроп, «отец-воспитатель» Маленького принца, знаток-приверженец Планеты людей…

Объяснение здесь одно: формально-телесное равенство, предоставляемое эпохой машин настораживает обезличивающей уравниловкой – противоположностью братства, основанного на уважении к человеку, а значит, на развитии в человеке сугубо человеческого, творческого, неповторимо индивидуального начала, условием которого должна быть реальная свобода. Но не «стадность», провоцируемая «потребительской цивилизацией»…

Отсюда неминуемо восстает «*главный вопрос нашего времени*» – о назначении человека, о смысле бытия. Здесь уже не до романтической мечтательности. Ибо не только робкое предчувствие, окрепшее чувство, но и твердая убежденность глаголет о духовной катастрофе.

«Разве ты не слышишь запаха бойни и харчевни духа? Разве не стоит над этим городом смрад от зарезанного духа?»[2]

«*Перекосились дома, балки лопались, словно их начинили порохом. Стены дрожали и рассыпались в прах. Мы выжили, но стали ненужными даже самим себе*».

Самое же печальное, что спустя десятилетия столь самоуничижительное откровение только усугублялось.

«Люди становятся отбросами своих собственных отбросов – вот характерная черта общества, равнодушного к своим собственным ценностям, общества, которое самое себя толкает к безразличию и ненависти» [1, с. 8].

Сегодня о них говорится: Ghost-towns, ghost-people (англ. города-призраки, люди-призраки). Ибо в них сквозит девиантное отношение к исконно духовно-возвышенной природе человека. В них «человеческие существа бесконечно воспроизводят себя в виде отбросов или в виде обыкновенных статистов, удел которых – обслуживать этот холостой механизм, символизирующий порочный круг производства. И тогда хочется спросить, как же может ненавидеть и презирать самое себя…, создавая города и метрополии, подобные огромным холостым механизмам, бесконечно себя воспроизводящим» [1, с. 8].

Где-как при этом не то, что творить и гордиться собой, а попросту уцелеть-спастись человеку как таковому, обретя нужный кров-обитель собственной духосамости?

«*Боже, как все это печально! Найти себя это, наверно, невозможно. Где то, в чем можно себя найти, – где дом, обычаи, верования? Вот почему в наше время так невыносимо трудно и горько жить*».

«Мне противен также этот большой город… Здесь и там нечего улучшать, нечего ухудшать!»

Не иначе, как **«ад для мыслей отшельника»**, где-когда **«великие мысли кипятятся заживо и развариваются на маленькие»**, где-когда **«разлагаются все великие чувства»**.

«Горе этому большому городу! И мне хотелось бы уже видеть огненный столб, в котором сгорит он!»

Здесь выказывается и предчувствие двух «цивилизационных» войн, и желание очистительного огня, после которого останется лишь плодородная зола для животворного Возвращения к тому, что-кого можно-следует любить.

«Где нельзя уже любить, там нужно – пройти мимо!»

Отсюда и изгнанничество из Дома пращуров, что вызывает особое отчаяние.

«Ах, куда же еще подняться мне с моей тоской! Со всех гор высматриваю я страны отцов и матерей. Но родины не нашел я нигде».

Без Дома-семьи тревога досаждает во всех городах и гонит **«прочь из всех ворот»**. На вольный простор мысли-пророчества о Сверхчеловеке, ибо…

«Человек есть нечто, что должно превзойти».

«*Но всему свое время и своя собственная судьба*».

А у пророков она известно какая, особенно в своем «отечестве», априори настороженно-неприветливом. И как ему быть таковым, когда Наука-Техника сулит фантастические скорости прибыли-доходов, способные безжалостно «загнать клячу истории» (В. Маяковский). И под фанфары неудержимого прогресса ворваться в небывалый Дом всеобщего благоденствия…

Вот только розовый первооптимизм обволакивается сомнением.

«*Мы едва начинаем обживать этот новый дом, мы его даже еще не достроили…*

[1] Здесь и далее курсивом слова, фразы, мысли Антуана Экзюпери, заложенные в «Цитадели» и иных памятниках его духовного искательства.

[2] Здесь и далее жирным шрифтом откровения «Заратустры» и самого Ф. Ницше.

Мы едва успели обзавестись привычками, а каждый шаг по пути прогресса уводил нас все дальше от них, и вот мы – скитальцы, мы еще не успели создать себе отчизну».

Ибо наш внутренний мир потрясен до самого основания. Хоть и остались слова: разлука, отсутствие, даль, возвращение, дом, их смысл стал иным – духовно-плоским, сугубо «функциональным», «механизмичным». Отсюда отчаянная попытка охватить-описать нынешний мир в почти уже утраченных смыслах-образах.

«*Нам кажется, будто в прошлом жизнь была созвучнее человеческой природе*».

Ибо был-присутствовал тогда осязаемо-чувствуемый стержень, абсолют стабильного Дома, но «нет больше личного и домашнего универсума, отныне только беспрерывные фигуры циркуляции» [2, с. 15]. И каждый новый полет над сумрачными городами планеты потерявшихся людей продолжает убеждать в катастрофической утрате и, соответственно, ответственности.

«*И вновь я смотрю на город, зажигающий в сумерках огни… Нет в нем общей жизни, что течет сама по себе и животворит каждого, нет общего сердца… Нет города, есть видимость, есть некрополь, не сомневающийся, что по-прежнему жив*».

Видимость полнозвучной достойной жизни позже опишется-оценится как владычество симулякров-имитаций [2]. При нем чувства-переживания становятся излишней обузой.

«*Больше некому любить людей*».

Жизнелюбивая натура не может пролететь мимо такой «пустыни». Ибо ей нужно понять истоки пугающего падения-нелюбви.

И с надгорной высоты видится ей, как вещи испытывают невиданный прилив любви-вожделения, а пышущий самодовольством вещизм уверенно воцаряется в сонме неофетишей. При нем человек измеряется-оценивается не тем, что-чем он творит-одаривает, но тем-что он приобрел-захватил. К такому миру пропадает доверие, ибо он «*оборвал связь, утратил самое драгоценное свое достояние: оно не в вещах – в осмысленности мира*». Вещь как таковая преходяща, переменчива и изменчива в своем смысле-существе. Потому ее истинное призвание-исполнение возможно исключительно за горизонтом телесно-физических критериев.

«*А человек – ничего не поделать – создан так, что вещи для него пусты и мертвы, если не связаны и с бестелесным тоже*».

Одним словом, с Красотой. Ибо…

«Красота, которая превыше души и о которой душа моя воздыхает днем и ночью. Мастера и любители красивых вещей от нее взяли мерило для оценки вещей, но не взяли мерила для пользования ими» [3, с. 263].

«*Богатый скупец выбирает для себя все-таки самую красивую вещь, потому что собственный дом он представляет богатым и прекрасным и золото для него – средоточие незримых сокровищ?*»

Однако «незримые сокровища» становятся все более незримыми, утопая в чрезмерном изобилии-роскоши.

«Создания разных искусств и ремесел – одежда, обувь, посуда и всяческая утварь, картины и другие изображения – все это ушло далеко за пределы умеренных потребностей и в домашнем быту и в церковном обиходе» [3, с. 263].

А Дом все более походит на сундук для собирания-скопления пожитков, зачастую совсем уже не нужных, собирающих пыль бессмыслицы и ничего кроме себя самих не означающих.

Посему за штурвалом самолета, письменным «столом» все более бесчинствует «незримая» боль опустошенности, вызванная беззащитностью «*символического пространства*», «*интеллектуального пространства собственного мнения*». Техника «*делает доступным все, что угодно*», и уже невозможно «*решить, что полезно, а что бесполезно*», что «*прекрасно, а что безобразно, что хорошо, а что плохо, что оригинально, а что нет*».

Ибо в этой ошеломляющей «ситуации невозможности принять какое-либо решение любой предмет делается плохим, и единственной защитой становится противореакция, неприятие и отвращение... Это иммунная реакция организма, с помощью которой он стремится сохранить свою символическую целостность, иногда ценой жизни» [1, с. 10].

Так что и жизнь-исполнение Дома обусловливается не фрагментами-деталями, но в сугубо холистической ипостаси.

«*Тот, кто, желая понять сущность дома, разбирает его, видит кирпичи, черепицу, но не находит ни тишины, ни уюта, ни прохлады, которым служили кирпичные стены и черепичная крыша…*».

Такова уж природа нашего сугубо аналитического мышления, не отягощенного синтезом целостного, живого-задушевного видения.

«*Душа и сердце вне логики. Они не подчиняются математическим законам*».

Даже самые обширные знания не только не снимают, напротив, усугубляют духовный феномен Человека.

«*Что толку, если он станет ходячей энциклопедией, – поднимайся с ним*

со ступеньки на ступеньку, чтобы видеть не отдельные вещи, а картину, созданную тем Божественным узлом, который один только и способен связать все воедино».

Поэтому не количество-масштаб, не «громадье» мера Человека-Дома.

«*Сколько – меня не интересует. Я хочу знать, какой ты выстроил дом… Я хочу знать, какую любовь ты пестуешь и на что, более долговечное, чем ты сам, тратишь свою жизнь. Я хочу, чтобы ты сбылся*».

Это означает старую, как религии, моральные кодексы, мудрость, что о человеке следует судить-рядить по делам его, «*а не по ненужной делу вещности*», возвышающей владельца разве что в собственных глазах».

В этом убеждаешься окончательно после общения с наивно-мудрым Маленьким принцем, свободным еще-уже от меркантильной коросты, потребительских вериг взрослых:

«*Когда говоришь взрослым: "Я видел красивый дом из розового кирпича, в окнах у него герань, а на крыше голуби", – они никак не могут представить себе этот дом. Им надо сказать: "Я видел дом за сто тысяч франков", – и тогда они восклицают: "Какая красота!"*»

«Окружайте себя маленькими, хорошими, совершенными вещами, о Высшие люди!»

Отсюда неизбывная тоска в индустриальных домостройках, казалось бы выводящих из нищеты «пещерной» и цивилизующей всяческими техническими устройствами.

«*Почему тебе так тоскливо в твоем новом доме? Куда более удобном, лучше обустроенном доме, о каком ты мечтал в нищете былого? Колодец так утомлял тебя, и ты мечтал о водопроводе. Вот он – водопровод. Но теперь тебе не хватает скрипа ворота, воды, добытой из чрева земли, что вдруг отражала твое лицо, когда в колодец ныряло солнце*».

«Ибо все самое малое, самое тихое, самое легкое, шорох ящерицы, дуновение, мгновение, миг – малое, вот что составляет качество лучшего счастья. Тише!»

…Нет, речь, конечно же, идет не о некогда модном призыве-девизе «Назад – в пещеры!», откуда доносились поучения решительного Заратустры. Ибо Человеку даже в самые тягостные годины мечтается-грезится не только сугубо убежище. И тем более его имитация-подделка.

«*Да, конечно, стены нужны человеку, он должен быть укрыт, чтобы стать семенем. Но ему нужен и Млечный Путь, и морской простор, хотя ни звезды, ни море никак ему не служат…*»

Ибо Дом не просто защитная личина-оболочка, не «машина для жилья» (Ле Корбюзье), которая не способна наполнить переживанием себя-самости, не подвигает людей людьми быть-зваться, творить-сбываться.

«*Для того, чтобы они стали людьми, нужно дать им возможность узнать человеческие чувства, научить их видеть за дробностью мира единую картину – облик дома, владения*».

И истинный радетель явления человека нового, Сверхчеловека предлагает для этого свой Дом-обиталище надежной Крепостью.

«В моем доме, у очага моего никто не должен отчаиваться, в моих владениях защищаю я каждого от диких зверей их».

«Их» дикозвери, очевидно, то недочеловеческое, слишком нечеловеческое, что еще живет-гложет «старого» человека, всячески препятствуя его освобождающему восхождению. И здесь мало высоты «гор», востребуется высь-мощь Цитадели.

Истоки ее образа-идеи явно берут начало-подпитку в детском воображении Антуана. Особенно со смертью молодого еще отца и переезда из лионской квартиры по замкам своих бабушек, несомненно, обладающим проникновенным очарованием, пленяющей магией, **«страны отцов и матерей»…**

…Затем, в 12 лет первый авиационный взлет со знаменитым летчиком. Еще учеба в иезуитском колледже и лицее. И еще – вдохновенная подготовка к обучению на морского офицера. Наконец, отделение архитектуры Национальной высшей школы изящных искусств…

Как после такого «паломничества» не увидеть-признать в себе Зодчего, творящего свой нерукотворный Дом для планеты людей. А сбывание Зодчего отнюдь не ограничивается должностью архитектора – «главного строителя». Ибо буднично-приземленная архитектура следует законам «*бытовой прагматичности*», сермяжной повседневности. Для нее «*дом – средство, и ничего больше*», и диктует озабоченность «*не домом, а его удобством*», для чего хватает строительных норм-правил.

Зодчий **же** обязан владеть-обладать **«волей к власти»** над всем инертно-порочным, пользоваться напором лидера, повелевать дальновидностью вождя.

«*Я – правитель. Я веду. Я – вождь*».

Особый, надо признать, вождь. Ибо…

«*…вождь не тот, кто способен хранить ведомых; вождь – тот, кто с помощью ведомых способен сохранить себя*».

То есть сохранить как семя-росток для культивирования свободы чувств-переживаний, что возможно только в обители-ауре своего Дома.

«*Ибо всякий камень его разится от камня, что добывают узники в каменоломни*», его «*камень нуждается в сердце и душе человека…*».

И ведущий Зодчий принимает свою судьбу как время собирать камни сугубо таковые. Из них и выросла-вырисовалась впоследствии его «Цитадель», беззаветно ответственная за тех, кого приручает. Ибо она рукодельна, от души-сердца.

С ее неизмеримой высоты не только «рукой подать» Млечный Путь, но открываются великие дали-мысли, сама истина открывается.

«*Великая истина открылась мне. Я узнал: люди живут. А смысл их жизни в их доме… Заслушавшись бездельников, люди теряют из виду дом и разрушают его. Так расточают они самое драгоценное из своих сокровищ – смысл существующего*».

А раз так, то этот Дом должен быть сродни надежной крепости-редуту, как, впрочем, и его домочадцы.

«*И я понял: человек – та же крепость*».

Однако незыблемость ее в сердце-душе его. Так что зодческая задача становится весьма понятной и целенаправленной.

«*Крепость моя, я построю тебя в человеческом сердце…*».

Отсюда и воля Зодчего.

«*Я повелеваю: пусть в каждом доме бьется подобие сердца, к нему можно приблизиться, отойти, покинуть и возвратиться. Без сердца нет дома*».

Следовательно, и человеку подобает быть с сердцем – чутким, отзывчивым, любящим, одухотворенным.

«*Я люблю человека, одухотворенного животворящими божествами, которые я вырастил в нем, чтобы он тратил себя и свою жизнь на большее, чем он сам: на дом, родину, Господнее царство*».

В каких высотах-глубинах увиделось столь сокровенное откровение?

«*Когда я пишу, то продолжаю тем самым великую традицию блаженного Августина*».

А у него есть знаменательная метафора-идеал: «душа – дом». А также отчаяние как предтеча-крестник отнюдь не блаженных, но тягостных переживаний звездного Зодчего.

«Какою печалью омрачилось сердце мое! Куда бы я ни посмотрел, всюду была смерть. Родной город стал для меня камерой пыток, отцовский дом – обителью беспросветного горя; всё, чем мы жили с ним сообща, без него превратилось в лютую муку» [3, с. 6].

Здесь же, в томлении духа и рождается отождествление дома-души, признание божественной заботы о нем.

«Тесен дом души моей, чтобы Тебе войти туда: расширь его. Он обваливается, обнови его. Есть в нем, чем оскорбиться взору Твоему: сознаюсь, знаю, но кто приберет его?» [3, с. 6].

Дабы прибрать его к рукам-помыслам «*человека, одухотворенного животворящими божествами*» и творится-высится Цитадель. С нее, как с поднебесного амвона, звучит Молитва звездного Зодчего:

«*Господи, я прошу не о чудесах и не о миражах, а о силе каждого дня. Научи меня искусству маленьких шагов. Сделай меня наблюдательным и находчивым, чтобы в пестроте будней вовремя останавливаться на открытиях и опыте, которые меня взволновали*».

Богоугодная просьба не осталась без ответа-дара любознательности и жажды открытий.

…«*Случайная*» «*стоянка в дальнем краю*», в Аргентине, «*но могло быть и где-нибудь еще: мир полон чудес*».

«*Я приземлился посреди поля и вовсе не думал, что войду в сказку… И вот за поворотом в лунном свете показалась рощица, а за нею дом. Что за странный дом! Приземистая глыба, почти крепость. Но, едва переступив порог, я увидел, что это сказочный замок, приют столь же тихий, столь же мирный и надежный, как священная обитель… Тотчас появились две девушки. Они испытующе оглядели меня, точно судьи, охраняющие запретное царство… Было забавно и мило. Совсем просто, беззвучно и мимолетно мне шепнули, что начинается тайна*».

Изумленное приобщение к тайне началось с порога этой загадочной обители.

«*Ибо все здесь обветшало и оттого было полно обаяния, точно старое замшелое дерево со стволом, потрескавшимся от времени, точно садовая скамья, куда приходили посидеть многие поколения влюбленных… Занятный дом, к нему нельзя было отнестись со снисходительной небрежностью, напротив – он внушал величайшее уважение…*».

И было совместное столь же странное застолье, после того как девушки вновь появились, так же таинственно, так же безмолвно, как прежде исчезли… И был хлеб и вино своеобразной евхаристии. Так что была и игра сродни некоей испытательной ворожбе, которую не суетясь, но властно вели две гостеприимные феи-ведуньи, дружившие с дикими травами и змеями, живя в гармоничном ладу со Вселенной.

«*Пока я ел, мои молчаливые феи так неотступно следили за мной, так часто*

я ловил на себе их быстрые взгляды, что совсем потерял дар речи Наступило молчание… Тогда младшая, видимо, удовлетворенная экзаменом, все же не преминула…»

Словно въявь разыгрывался новозаветный сюжет о явлении Иисуса в небольшое селение Вифанию, в тихий ветхий дом Лазаря, под волшебные чары двух сестер, что жили там, видимо, в ожидании-уготовлении рокового прихода. И получал пришелец стол от них заботливый. И одна из них помазала его маслом и отерла ноги его власами своими магическими. И так посвятила его в помазанники Зодчего. И уже не мог он уже оставаться на все той же земле-месте… Ибо она уже «пролила масло».

А на крыле межзвездного полета «невольно» рождается-укрепляется мысль-убеждение, что единственный способ обрести бессмертие – это участвовать в таких действиях, у которых есть шанс пережить-превзойти человека отжившего, заброшенного, обезДомленного. Для этого и даруется выстраданная Цитадель. Но не как каземат для заключения-аскетизма. Ибо ее служение во имя возвращения полноты жизни-обители, преисполненной рождения-смерти, любви-ненависти, дружбы-вражды, свободы-принуждения. Ибо душевно-сердечное напряжение только в незыблемой дихотомии добра-зла, красоты-уродства, животности-божественности одаривает представлением о живучести жизни, текучести времен. Впрочем, это вовсе не означает безоглядный бег на перегонки, пикирующий перелет из ниоткуда в никуда, из-в никогда. Почему и беспокоит отсутствие «*наследия, которое неизменным передавало бы одно поколение другому, время теперь течет бесплодно, словно песок*».

Понятно, не такого зыбуче-коварного, «краткосрочного» песка безвременья требует созиждение Дома-Цитадели.

«*Дом противостоит пространству, традиции противостоят бегу времени. Нехорошо, если быстротечное время истирает нас в пыль и пускает по ветру, лучше, если оно нас совершенствует. Время тоже нужно обжить*».

Обживание времени, его одомашнение означает наличие, пожалуй, главного критерия свободы: «*есть время для творчества, а потом для творения*». Вот, пожалуй, то неизменное, что заслуживает неудержимого продления-передачи – традиции. Ибо…

«*Неизменному подобает пребывать в вечном*».

А значит вмещать и возвращение, ибо за временем «*для зачинания нового*» «*наступает благодатное время традиций*», только на которых и может твердо стоять-вдохновлять Дом-страна якобы умерших **«отцов и матерей».** И это поступательное возвращение также служит традицией. Она богоподобна, ибо превозмогает смерть физическую, не давая предкам уйти из Дома бытия навсегда.

«*Когда-то я приказал строить дома для усопших – да, это дорого, да, бесполезно, – но зато в них собирались по праздникам и чувствовали не умом, а въяве, что живые и мертвые живут вместе, что они – единое дерево, которое тянется вверх*».

Дома «*подобны дереву. Они – живые, ибо рождает их человек. Человек уверен, что главное – правильный расчет. Он не сомневается, что стены воздвигаются умом и соображением. Нет, их воздвигает страсть…*»

Да, страсть, если она принадлежит не похоти, но Заботе, исполняемой ухаживанием-культивированием, дабы Дом не закладывался-строился-возводился, но высаживался-выхаживался-взращивался.

Библейский Творец в начале «Бытия» предстает исключительно заботливым Садовником, творящим прекрасный Эдем, весьма благодатную обитель, бескровный Дом. И лишь затем, увидев, «что это хорошо», Он населяет его людьми. А когда они сполна прониклись величием этой Заботы и сами выказали готовность к ней, только тогда решается-исполняется предоставление им собственной «целины» для заботливого возделывания сугубо человеческого Дома. Так что истинный первогрех-отступление состоит в отказе-измене этому человеко-божественному принципу – телесно-духовной, здорово-гармоничной, естественно-рукотворной Гармонии. Ибо Дом – был, должен быть Древом Жизни-познания, которое питает насыщенными вековечностью соками свою новопоросль.

«*Но если я направляю свой шаг в будущее, я должен буду считаться с постоянным рождением чего-то нового, оно будет преобразовывать существующее, но предугадать его мне не дано, потому что оно иной природы*».

Природа, пожалуй, одна и та же – **«человеческая, слишком человеческая»** – животворческая. Она, по определению, не статична, ибо неизменно плывет по волнам-облакам нашей памяти-мечты. И потому может видеться неудержимой стихией, весьма способной смутить-озадачить.

«*Скажи, на что можно тратить себя, если все вокруг уничтожается неподвластной тебе стихией? Что можно построить, если все пришло в движение?*»

Со времен Гильгамеша и Ноя ответ дан единоверный – подобает строить надежный

Корабль, или Дом-царство, способное одолеть гребни временного потопа, пережить-переплыть скоротечность единичной жизни к березам мира уже-еще беспотопного.

«*И я понял: прежде всего нужно строить корабль, снаряжать караван, возводить храм – они долговечнее человека*».

Образы, явно навеянные особым отношением к морю и одновременно к пустыне, по своему также безбрежью.

«*Я люблю пустыню*».

Прожив три года в Сахаре, прирожденный летчик-зодчий пытался «*постичь, чем же она завораживает и покоряет*». И это ему удалось благодаря испытанному в веках способу – квазимонашескому одиночеству.

«*Там ты вечно погружен в неизменное однообразие скуки. И однако незримые божества создают вокруг тебя сеть притяжений, путей и примет – потаенную живую мускулатуру. И уже нет однообразия. Явственно определяются знаки и вехи. И даже тишина всякий раз иная*».

Посему она сравнима с оазисом для сосредоточенного размышления – бережного культивирования достойных идей. Ибо там нет «*счетоводов и лавочников*», там не действуют законы, регулирующие их существование. Человек в пустыне абсолютно свободен, он предоставлен самому себе, погружен в себя. В пустыне господствуют «силовые линии», вынуждающие человека, как и в полете, жить на пределе своих возможностей. Пустыня, как и небо, – простор человеческого духа. И все великие откровения-озарения дарует Пустыня.

«*Никогда я так не любил родной дом, как в пору, когда очутился в Сахаре*».

Ибо проникся необычный «пустынник» событием прибытия караванов на высокий берег моря, откуда являлся «*сгустившийся простор*». Им они запасались впрок и так «*приносили в дом покой и счастье, которым надышались*».

И тут же морской всегда благоприятный отчаливанию ветер-бриз. И зовет-влечет он к плаванию-полету по морю-небу Зодчего-кораблестроителя. Ибо Цитадель кораблю подобна.

«*Я строил тебя, как корабль. Крепил, оснащал, и теперь ты плывешь в потоке времени, который стал тебе попутным ветром. Корабль людей, без него им не добраться до вечности!*»

Должно быть вечный корабль?

«*Но я вижу, сколько опасностей грозит моему кораблю. Вокруг бушует беспокойное море неведомого,… А вокруг слепые стихии, могучие и неведомые*».

Но и стоять на месте кораблю невозможно, ибо порастет илом-гнильем. Надо решаться…

«*Мне предлагают все новые и новые курсы. Любой путь возможен, потому что всегда возможно разобрать построенный храм и сложить новый*».

Не будет ли он очередной имитацией-подделкой, издевательством над потерей-утратой, над традицией?

«*Он не будет лживей старого и не будет истинней, не будет грешней и не будет праведней. Камни не помнят, какой была тишина, поэтому никого не коснется чувство утраты*».

А сомнения людей в прочности Корабля, не утянет ли он с собой в штормовую годину всех разом на дно небытия-забвения?

«*Знаю я и то, что даже корабль должен перемениться, если он плывет по жизни. Если повторять и повторять его без изменений, корабль умрет, став экспонатом для музея*».

Здесь вновь проступает образ Ноева ковчега: не был ли и он подвижной твердыней Цитадели как волнореза-дамбы для прилива небывалой стихии? И одновременно маятником, соединяющим разные берега водоворота времени, как начало конца и конец начала, исключающие беспричинную жалость перед лицом-причалом перемен.

«*Ибо слишком часто я видел жалость, которая заблуждается...*»

Именно таково начало «Цитадели», где в изначальном «ибо» предполагается нечто бывшее ранее, предыдущее, обусловливающее последующее, новаторство традиции, непредсказуемое сбывание, не лишенное ни неги-предрадости, ни печали-тревоги. Так что не просто лингвистический союз, но нерушимый союз-завет времен летит-плывет рефреном заповедной и весьма озабоченной мысли-чувства.

«*Я чувствую, как обтекает нас бесплодное время. Я чувствую, как оно утекает. Время не должно течь так ощутимо. Оно должно обрести форму, созреть и состариться. Оно должно стать вещью, постройкой. Но какой формы ему ждать теперь, если мы ничего не можем, если от нас ничего не останется?*»

Остается одно – в форме-содержании испытанного веками-нашествиями Замка-Цитадели, которая источает отказ от жалости с ее бездарными заблуждениями. Ибо взывает она к человеку-крепости, к сверхчеловеческому усилию во благо решительного созидания…

Посему и окончательное у «Цитадели» также «Ибо»:

«*Ибо Ты, Господи, общая для нас мера. Ты – узел, что связал воедино несхожие деяния!*»

Отсюда безусловный наказ взлетевшего над толпой-суетой зодчего своим «приземленным» коллегам: созидать подобает лишь великое-нетленное, надповседневное. Ибо между-среди двух этих «Ибо» исполняется жизнь-бессмертие.

«*И вы, зодчие, вы сами обретете величие, потеряв интерес к насущному. Созидая поистине великое, вы переродитесь… Вы превзойдете самих себя. Невозможно стать великим зодчим, строя всю жизнь балаганы*».

Подобает быть истыми волшебниками, ибо чтобы стать великими, подобает обычные камни, «*предназначенные служить нехитрым будничным удобствам*» зарядить неодолимой духовной силой, сотворив из них «*ступени, ведущие к престолу Господа*». И так снять нестерпимый гнет с души.

И чем выше Зодчий-вождь поднимался по ступеням Цитадели-Храма, тем отчетливее виделось, как уменьшается планета. Воображение рисовало ее глазами, душой-сердцем Маленького принца, который «*никак не мог понять, для чего на крохотной, затерявшейся в небе планетке, где нет ни домов, ни жителей, нужны фонарь и фонарщик*».

Исключительно светлая детская мудрость находит и этому объяснение:

«*Когда он зажигает свой фонарь – как будто рождается еще одна звезда или цветок. А когда он гасит фонарь – как будто звезда или цветок засыпают. Прекрасное занятие. Это по-настоящему полезно, потому что красиво*».

Посему даже это трепетное звездосвечение, несмотря на все более непробиваемый смог, многим нужно. Ибо высшая польза в красоте, как и истина в жизни. Понятна тогда родословная столь взрослого в суждениях мальчугана: «*его родная планета вся-то величиной с дом!*»

Ибо Дом человеческий ни много, ни мало величиной с планету, обойти-облететь которую можно «не сходя с места».

«И не нужно тут ни кораблей, ни колесниц четверкой, ни ходьбы: расстояния не больше, чем от дома до места, где мы сидели. Стоит лишь захотеть идти, и ты уже не только идешь, ты уже у цели, но захотеть надо сильно, от всего сердца, а не метаться взад-вперед со своей полубольной волей, в которой одно желание борется с другим, и то одно берет верх, то другое» [3, с. 181].

В этой не на смерть, а на жизнь борьбе исполняется виртуальное возвращение к самосамости, к исходному Дому. От застенков-цехов Цивилизации – под яснонебесные своды Храма Культуры.

«Мое Само только возвращается ко мне, оно наконец приходит домой; возвращаются и все части его, бывшие долго на чужбине и рассеянные среди всех вещей и случайностей».

Возвращение вовсе не простое, но радостное, ибо победное: **«С битвы, где бился с дикими зверями, вернулся домой… в страну культуры».**

«…А радость рвется в отчий дом…
В свой кровный, вековечный дом!»

Иначе говоря, в Детство, откуда мы все родом, и туда, где единое коренящееся вверх дерево навсегда остается большим-плодовитым.

«…люблю я еще только страну детей моих, неоткрытую, лежащую в самых далеких морях; и пусть ищут и ищут ее мои корабли. Своими детьми хочу я искупить то, что я сын своих отцов; и всем будущим – это настоящее!»

«*Главное – чтобы где-то сохранялось все, чем ты жил прежде. И обычаи. И семейные праздники. И дом, полный воспоминаний. Главное – жить для того, чтобы возвратиться*»…

…Итак, Цитадель-маяк времен-судеб, востребованный духом возвращения, а оно преисполнено впередсмотрящей Заботой. Посему именно она определяет человеческое бытие в его целостности, «удел человеческий» [4]. И актуальная философия жизни находит тому подтверждение в далях-глубях **«страны отцов и матерей».**

Вот всадник, позади которого «сидит мрачная Забота». Она неизменно за искателем «в крепкой ладье ль он, верхом ли едет» (Гораций, «Оды»).

Однако еще назойливее сидит-летит она позади летчика, взвалившего на себя бремя-миссию Зодчества, априори исповедующее Заботу. Ибо весьма увидел-прочувствовал он, как **«за ухом двигалось еще нечто, до жалости маленькое, убогое и слабое»…**

Вот монолог самой Заботы от первого лица.

…Пусть меня не слышит ухо –
Громок зов мой в недрах духа;
В разных образах встает
Мой суровый, властный гнет…
…На морях, на суше – всюду
Страшным спутником я буду…
…Раз кого я посетила,
В мире всё тому не мило…

Гёте. «Фауст».

Тогда понятен, видимо, врожденный вердикт Творца, озабоченного сникновением божественного в человеке, недомоганием «фаустовским мышлением» (О. Шпенглер).

…Был приговор исполнен,
названа тварь человеком:

в жизни он при Заботе,
в смерти – с Землей и Богом.
И.Г. Гердер. «Дитя Заботы».

Итак, все более проявляется замысел евангелия от Зодчего, ибо…

«*Цитадель – это прежде всего Бог, но в то же время и человек, ощутивший духовный ожог от скрытой в его сердце искры Божией*».

Значит, отнюдь не обреченно, не апокалиптично признание **«Бог умер!»**, ведь Он, один-единственный – **«старая борода, сердитый и ревнивый Бог до такой степени забылся»…**

Тогда какого возвращения жаждет любитель-предтеча страны-времени и отцов-матерей, и детей-потомков?

Вернись, вернись ко мне, мой бог
– мое страданье,
И счастие последнее мое!..

Следовательно: **«Бог умер»** – да здравствует Бог! Однако непременно иной – энергичный, деятельный, но главное внимательный, сострадающий насущным чаяниям человека – заботливый. Или, языком Августина, всеблагий, допускающий и даже прославляющий видимое несовершенство. Ибо оно не порок-грех, но условие мировой гармонии, крепость-опора для совершенствования, ведь хорошо лишь то, «что может стать лучше». В этом видится сущность Теодицеи (Богооправдания), объясняющей наделение человека умом, волей, памятью в их экзистенциальной холистичности. Ибо они есть неотъемлемые атрибуты-условия творчества и поэтому исключительно хронотипичные.

Посему чужды Творцу одиозно-догматичные клерикалы, не столько помнящие, сколько припоминающие. Отвратно также и нескончаемое соревнование со смертными во взаимно умаляющем сутяжничестве. Словом, исконный Творец-Зодчий требует не рабского Ему преклонения, но совместного причащения к созиждению Дома. Посему и превозносит, уповает Он на человека, сродственного Ему по духу, богоподобного – Сверхчеловека, приобщенного не к сиюминутности, но к Вечности.

«…Ибо я люблю тебя, о Вечность!»

В ней найдется свое время-срок и «башне из слоновой кости», и «воздушным замкам», если, конечно, кость натуральная, а воздух чистый. В ней стеническая Цитадель – опора, место самоимения человека – существа обитающего не столько в пространстве, сколько, а точнее, прежде-после всего, во Времени. Ибо также сугубо им живет-процветает Забота, весьма безразличная к осязаемо-видимым простираниям. Отсюда и обращение к Цитадели «*за божественной благодатью: понять, что мечты не могут быть помощью. Помоги мне быть здесь и сейчас и воспринять эту минуту как самую важную*»...

…Обожествляемое мгновенновечное воспринятие Времени вольно-вольным цитадельно-крепостным Зодчим и «родителем-вдохновителем» Заратустры подсказывает не удивляться и их реальной хронологической сопричастности. Можно сказать, духовной реинкарнации, сопреемственности на планете людей, окутываемой все более тягостно-токсичной атмосферой. *Ибо* Антуáн Марú Жан-Батúст Рожé де Сент-Экзюперú родился в тот же 1900 год, который стал последним для Фрúдриха Вúльгельма Нúцше. А ушел в последний полет пылкий Зодчий-летчик ровно через столетие после рождения немецкого мыслителя, «убийцы» устаревшего Бога.

«*Я вижу: есть преемственность и есть подражательство*».

Впрочем, возможна ли без преемственности, да и без подражания тоже Забота о Доме, искони по существу вбирающая их. Ибо **«человек *есть* то, чем он занят» (М. Хайдеггер), о чем печется-беспокоится, чем озабочен. Как, впрочем, и его боги.**

Тогда меркантильность-прагматизм остаются в тени гласно-негласного презрения. Ибо потакают гноблению-унижению искони-сугубо человеческого в человеке – превосходить-взмываться над самим собой.

«В чем суть удачных восхождений? Вперед и вверх без размышлений».

Восхождение-взлет особенно родственен натуре летчика, у которого лишь одна, как поется, мечта – Высота. Однако не физическая величина, но духовная возвышенность, постоянная возвышаемость над толпосуетой поднуползущих…

Дом-Забота. Ныне подобное, казалось бы, парадоксальное отождествление согласуется с синергетическим взглядом на сущность происходящего в андрогинном симбиозе бытия-становления, наличного-возможного, видимого-воображаемого, облика-образа, тела-духа.

Вот в эту темно-ночную фантасмагорию, сколько хватало сил-времени, вонзался на своей двукрылой «Цитадели» ищуще-находчивый миронаблюдатель.

Идет без проволочек
И тает ночь, пока
Над спящим миром летчик
Уходит в облака.
……
И страшным, страшным креном
К другим каким-нибудь
Неведомым вселенным
Повернут Млечный Путь.

……..
Он смотрит на планету,
Как будто небосвод
Относится к предмету
Его ночных забот.
Б. Пастернак. «Ночь».

За это звезды, «зажженные» явно неслучайно, и дарили ему свою нежность. Дабы смягчить-пригасить душевное томление-горение и так служить невесомым основанием-кровом его чувствительной Цитадели. Ведь она – Дом-Храм, а в нем опять-таки «*не камни главное – тишина, ради которой их сложили*». Причем, тишина явно домашне-семейная как хранилище, куда хронически беспокойный Зодчий «*поместил свою кровь и свою честь*». Ибо…

«*Тишина в женщине, вынашивающей дитя… Тишина в мужчине – он облокотился на стол, он задумался, он питает и питается соком мысли… Тишина – это отметание вредоносных паразитов и сорняков*».

Многоночные перелеты наедине со всеми и тишиной – бреющий поиск «*необычайных надежд и мечты о тихой гавани*».

«*Долго искал я, в чем суть покоя. Суть его в новорожденных младенцах…, семейном очаге. Суть его в вечности, куда возвращается завершенное*».

«И кончиться хочет он! Уже настает вечер: по морю скачет он, добрый всадник! Как он качается на своих пурпурных седлах, он, блаженный, возвращающийся домой!»

Уже настает утро: по небу летит он, добрый владелец Цитадели из военной разведки, не выдавая ни блаженства, ни мук.

…Он в море нашел покой.
Лучше лежать во мгле,
В синей прохладной мгле,
Чем мучиться на суровой,
Жестокой проклятой земле.
Будет шуметь вода,
Будут лететь года,
И в белых туманах скроются
Черные города.
Ю. Друнина.

«*Глядя с вершины, я погружаю в тебя – о, тишина! – свой город*».

И он таинственно погрузился-таки в нее, заботливо оставив на безбрежье Времен нерукотворную Цитадель. Ибо Время, как говорится, боящееся разве что Пирамид, вожделенно привечает ее. Не амбициозную гробницу, но Дом-Храм, межзвездный корабль-ковчег рода Зодчих, тех сверхсуетных, кто «*с радостью будут тратить себя на то, что драгоценнее их самих*». Дабы не отбыть свой срок-век, но воистину *сбыться* в-для Вечности…

От винта!

Ибо…

ЛИТЕРАТУРА

1. Бодрийяр, Ж. В тени тысячелетия, или Приостановка года 2000 [Электронный ресурс] / Ж. Бодрийяр. – Электронная библиотека RoyalLib.com. – Режим доступа: https://royallib.com/read/bodriyyar_gan/sbornik_statey.html#0. – Дата доступа: 10.02.2022.

2. Бодрийяр, Ж. Симулякры и симуляция / Ж. Бодрийяр. – Тула, 2013. – 204 с.

3. Исповедь / Блаженный Августин Аврелий. – М.: «Даръ», 2005. – 544 с.

4. Хайдеггер, М. Бытие и время / М. Хайдеггер. – М., 1997. – 451 с.

Поступила в редакцию 16.02.2022

УДК 130.2

Интерпретация понятия «культура» в гуманитарном дискурсе XIX–XX веков

Кузнецова Е.В.
Учреждение образования «Белорусский государственный университет культуры и искусств»
Институт философии НАН Беларуси, Минск

Статья посвящена анализу понятия «культура». На основе обзора литературы зарубежных и русскоязычных исследователей автор систематизирует весь существующий массив определений концепта культуры и представляет типологию данных дефиниций. В их числе предметные, процессуальные, структурно-функциональные, герменевтические, нормативные, диалогические (коммуникативные), ценностные, социальные, деятельностные, семиотические определения. Ни один из выделенных автором подходов не является универсальным, поскольку имеет как достоинства, так и недостатки. Попытки некоторых ученых выстроить систему модели культуры исследователь также не рассматривает как удачные, поскольку основания для таких моделей нельзя считать универсальными.

Отдельно автор останавливается на семиотическом подходе к определению культуры, поскольку с его точки зрения важнейшей характеристикой в современной интерпретации концепта культуры должна быть коммуникативность как основание для процессов информационно-коммуникативного взаимообмена. Данный подход дает возможность представить культуру как знаковую систему, сохраняющую опыт поколений в словах, понятиях, произведениях искусства, орудиях труда, предметах потребления, символах. В то же время культура в контексте семиотического подхода – это механизм социального наследования, когда каждое новое поколение людей усваивает социальные качества, традиции и ценности.

Следовательно, в создавшихся условиях интенсивности контактов и культурного многообразия код, символ и знак – это некий ключ к открытию мира культуры и налаживанию межкультурного взаимодействия.

Ключевые слова: *культура, типология определений, семиотический подход, культурный код, символ, коммуникация.*

(Искусство и культура. – 2022. – № 4(48). – С. 60–64)

The Interpretation of the Concept of Culture in the Humanitarian Discouyrse of the XIX – XX Centuries

Kuznetsova E.V.
Education Establishment “Belarusian State University of Culture and Arts”
Institute of Philosophy of the NASc of Belarus, Minsk

The paper is devoted to the analysis of the concept of culture. The author bases the article on the review of foreign and Russian-speaking researchers’ works. She systematizes the definitions of the concept of culture and presents her variant of typology of these definitions. They include substantive, procedural, structural-functional, hermeneutic, normative, dialogical (communicative), value, social; activity, semiotic definitions. None of the approaches is universal because all of them have advantages and disadvantages. The attempts of some scientists to build a model of the system of culture also are not considered to be successful as the grounds for such models are not universal.

The author distinguishes the semiotic approach to the definition of culture because the most important characteristic in the modern interpretation of the concept of culture is communicativeness as the basis for the processes of information and communicative interchange. This approach makes it possible to present culture as a sign system that preserves experience of generations in words, concepts, works of art, tools, consumer goods, symbols. At the same time, culture in the context of semiotic approach is a mechanism of social inheritance when each new generation of people assimilates social qualities, traditions and values.

Thus, in the conditions of intensive contacts and cultural diversity, the code, the symbol and the sign become a kind of key to the discovery of the world of culture and the establishment of intercultural interaction.

Key words: *culture, typology of definitions, semiotic approach, cultural code, symbol, communication.*

(Art and Cultur. – 2022. – № 4(48). – P. 60–64)

Адрес для корреспонденции: e-mail: Kuznetzova.evgeniya2012@yandex.ru – Е.В. Кузнецова

Следует признать, что решающее воздействие на формирование человека как личности оказывает именно культура. В культурологии культура – это не просто внешний объект наблюдения и созерцания, но и продукт ее собственной деятельности. С одной стороны, культура предстает как созданная в результате творчества человека исторически конкретная и развивающаяся система ценностей, а с другой – это процесс, способ и мера реализации сущностных сил человека как субъекта культуры. Отсюда и сложность, и многообразие в интерпретациях данного концепта.

Все созданное человеком со времен эпохи Античности называлось «второй природой». При этом были введены следующие терминологические дефиниции: «культура», «цивилизация», «воспитание», «образование». Сначала данные термины носили синонимичный характер, но в последующем (после XVIII века) произошла их дифференциация. Многие философы отмечали оппозиционный характер культуры и цивилизации (Ж.-Ж. Руссо, И. Кант, О. Шпенглер, Н.А. Бердяев), но современная трактовка этих концептов такова, что культура и цивилизация не противоположны по своей сути, хотя и различны. В нашем понимании культура – это творение, созидательная деятельность, выраженная в различных символах, артефактах, образцах, а цивилизация – необходимая форма организации общества, сохранения и воспроизводства культурных образцов.

Определений культуры, первые из которых были сформулированы еще в конце XIX века, как показывает анализ зарубежных культурологических исследований, в середине XX столетия насчитывалось более двухсот (работы Д. Каплана, Р.А. Меннерса, А. Кребера, К. Клакхона). В настоящее время их количество увеличилось, и это демонстрируют уже русскоязычные источники (В.М. Межуев, М.С. Каган, В.С. Семенов, Н.С. Злобин, А.И. Арнольдов, В.С. Степин). В белорусской культурологической мысли исследования культуры занимают весьма существенное место. Ряд белорусских философов и культурологов занимаются проблемами развития национальной белорусской культуры в контексте мировой культуры и формированием национального самосознания. Впоследствии отечественные культурологи обращаются в своих работах к вопросам массовой культуры и особенностям ее проявления на современном цивилизационном этапе, трансформации культуры и возникновения новых субкультур (Е.М. Бабосов, Э.К. Дорошевич, Н.И. Крюковский, В.Ф. Мартынов, А.В. Морозов, В.В. Позняков, А.И. Смолик и др.). Цель нашего исследования – продемонстрировать различные интерпретации концепта «культура» и проанализировать теоретико-методологические подходы к его определению.

Типология определений культуры А. Кребера и К. Клакхона. Известные американские ученые А. Кребер и К. Клакхон в середине XX столетия постарались учесть все особенности феномена культуры и предприняли попытку установить интерпретацию категории «культура», исходя из следующих шести критериев [1, с. 35]:

1) описательные определения – в трактовках данного рода культура является неким синтезом знаний, религиозных верований, произведений искусства, нравственных традиций, духовных обычаев и т.д., усвоенных человеком как членом общества, то есть все того, что было создано человеком с целью регулирования своей деятельности в социуме;

2) исторические определения, где особое место занимает наследование традиций, а культура может трактоваться как некая историческая память;

3) нормативные определения, согласно которым культура рассматривается как:

✓образ жизни;

✓духовные ценности и идеалы;

✓материальные и социальные ценности, под которыми понимаются институты, установки, поведенческие реакции;

4) психологические определения, в которых акцент делается на адаптацию, приспособление к жизненным условиям, соответствующие формы поведения;

5) структурные определения с выделением структурной организации культуры;

6) генетические определения, в которых культура истолковывается с позиций ее происхождения.

Современная трактовка определения категории культуры. Учитывая тот факт, что А. Кребер и К. Клакхон подобную интерпретацию приводят в середине XX века, отметим, что понимание культуры с тех пор в значительной степени расширилось. Учитывая также все сложности социальных преобразований, мы делаем вывод, что интерпретация культуры изменилась. В настоящее время представляется возможным систематизировать существующие в теории культуры трактовки культуры. Отнесем к ним определения:

1) предметные;

2) процессуальные;

3) определения, фиксирующие функции культуры;

4) герменевтические;

5) нормативные;
6) диалогические (коммуникативные);
7) ценностные;
8) социальные;
9) деятельностные;
10) семиотические.

В *предметных определениях* культура рассматривается как совокупность материальных и духовных ценностей, творений человека. Культура выступает в данном случае как предметная форма выражения результатов труда [2, с. 18]. Но при этом подходе важнее количественные параметры, а качественные характеристики нивелируются, также неясна роль человека как создателя культуры.

Процессуальный подход к исследованию культуры детерминирует ее как процесс производства, распределения и освоения культурных ценностей. Культура – это живой процесс человеческой деятельности (Э.А. Баннер, Н.С. Злобин) [3, с. 124]. Однако здесь культура сводится лишь к духовным ценностям, материальный аспект практически игнорируется.

Известным исследователем Э.С. Маркаряном предложен *структурно-функциональный (неаксиологический, функционалистский) подход*, при котором культура представляет собой систему средств и механизмов, благодаря которой субъекты решают совместно поставленные перед ними задачи [4, с. 108]. Понятие «культура» значительно ограничивается в данном случае, будучи сведенным до средств и способов деятельности того или иного субъекта или общественного организма, выступая как технология этой субъективной деятельности вне ее аксиологического аспекта. Зачастую в рамках функционального (функционалистского) подхода культура рассматривается на основе реализации только ряда своих функций: информационной, коммуникативной, образовательной, оценочной, интеграционной, регулятивной и т.д.

Герменевтический подход демонстрирует культуру как совокупность текстов. Культура, в интерпретации, например, немецкого философа Ф. Шлейермахера и российского культуролога и филолога Ю.М. Лотмана, – это уникальное вместилище информации и не менее уникальное произведение автора как отражение его сущности [5, с. 120].

С точки зрения *нормативного подхода*, культура – это некое собрание норм и правил. В частности, Б.А. Успенский понимает под культурой наследственную историческую память или набор архетипических представлений [6, с. 145]. С нашей точки зрения, подобная трактовка является не очень верной, поскольку сущность культуры – творчество, созидание, а нормы и правила воплощают скорее регулятивную сущность цивилизации.

Диалогический (коммуникативный) подход трактует культуру в контексте диалога – диалога культур различных народов. Одновременно культура, как утверждает В. Библер, существует вне человека и, следовательно, вне отдельного взятого этноса [7, с. 36]. Можно в этой связи также вспомнить фразу еще одного известного исследователя культуры М.А. Бахтина: «Культура собственной территории не имеет». Правда, именно культурное многообразие мира обогащает и изменяет наше бытие.

С точки зрения *аксиологического (ценностного) подхода* культура интерпретируется как совокупность духовных и материальных ценностей (М.С. Каган, Г. Риккерт, В. Виндельбанд). Чтобы объект обладал какой-либо ценностью, необходимо осознание в нем данных свойств. Совокупность совершенных образцов, идеалов – таково понимание куль-туры М. Хайдеггера в рамках данного под-хода [8, с. 240]. Понимание культуры М. Вебером схоже со взглядами М. Хайдеггера. Известный немецкий социолог трактует культуру как реализацию высших ценностей путем культивирования лучших человеческих качеств [9, с. 96]. Основной недостаток данного подхода заключается в нивелировании материального аспекта культуры, поскольку в рассмотрении доминируют духовные ценности.

Близок к данному подходу *подход социальный*. В. Степин представляет культуру как трансляцию программ деятельности человека. Посредством пронизывания всех сфер социальной жизни культура выступает отдельным аспектом общества, т.е. культура – это социальное явление и, следовательно, вся социальная деятельность человека получает свое отражение в культуре [10, с. 71].

Деятельностный подход зачастую трактуется как удовлетворение потребностей человека (Б. Малиновский) [11, с. 86]. Однако такое понимание достаточно узкое, хотя и вполне укладывается в исследовательское поле бихевиоризма, представителем которого выступает Б. Малиновский. Более широкую трактовку культуры, но также в рамках данного подхода, предлагает В.С. Семенов [12, с. 20]. По его мнению, развитие человека в культуре проявляется в трех основных формах: культурной, культурно-созидающей, культуротворящей деятельности; в освоении культурной реальности и овладении накопленным человечеством культурным богатством; личностном проявлении культуры, т.е. в реализации человеком в деятельности освоенных

им культурных достижений, знаний, навыков, умений. С позиций деятельностного подхода личность – одновременно и субъект и объект культуры: она ее создает и ею формируется. Важнейшим средством развития сущностных сил человека, его отношений в обществе выступает производство предметного мира, при котором происходит саморазвитие человека и становление его как личности, т.е. в качестве своей основной характеристики культурная деятельность предполагает творчество.

Таким образом, в своем изучении культуры ученые опираются на:

- ✓материальные и духовные ценности;
- ✓систему средств, механизмов, функций;
- ✓деятельность (в том числе социальную);
- ✓собрание норм и правил;
- ✓текст;
- ✓диалог;
- ✓процесс творения и распределения духовных ценностей;
- ✓обычаи и традиции (историческую память).

Рассмотренные выше подходы демонстрируют, с одной стороны, разнообразие мировоззренческих позиций мыслителей в интерпретации данного концепта, с другой – его сложность. Не случайно в теории культуры наблюдаются попытки представить культуру как систему, методологически подобный подход мог бы носить универсальный характер и учесть все достоинства и недостатки предыдущих трактовок, поскольку, как мы видим, все подходы взаимосвязаны друг с другом, и взгляды многих мыслителей можно порой отнести одновременно к двум-трем подходам. Но ни одна из попыток выстроить систему культуры не является исчерпывающей, поскольку те элементы, которые авторы концепций выделяют в качестве системообразующих оснований, едва ли можно назвать таковыми: деятельность, язык, наука, философия, религия, экономика, искусство, мораль, право, политика.

Семиотический подход к определению культуры как ключевой в эпоху информационной цивилизации. Для нас важнейшей характеристикой в интерпретации концепта культуры является коммуникативность или диалогичность как основание для процессов взаимотрансляции и взаимообмена культурными традициями, ценностями, нормами. Учитывая тот факт, что современный этап существования цивилизации характеризуется как информационный, культурно-коммуникативный взаимообмен определяет многие изменения и преобразования в различных социальных сферах и позволяет реализовываться интеграции культур народов. Язык, система духовных ценностей, символы, способы поведения уникальны для каждого народа, они воплощают его культурно-исторический опыт и отражают своеобразие пройденного им пути. К тому же именно взаимодействие на основе системы символов и знаков служит фундаментом для культурной интеграции. Поэтому для нас культура есть, в первую очередь, знаковая система.

Диалог в культуре, ее трактовка как собрания символов также входит в проблемное поле современной белорусской культурологической мысли (А. Спирина, О. Таланцева). Следовательно, мы вправе говорить о проявлении семиотического подхода – знаково-символической интерпретации культуры.

Впервые знаковый характер культуры отмечает немецкий философ Э. Кассирер. Он рассматривает культуру как продукт символического мышления и поведения [13, с. 46]. Создатель теории символических форм пишет: «Человек живет отныне не только в физическом, но и в символическом универсуме. Язык, миф, искусство, религия – части этого универсума, те разные нити, из которых сплетается символическая сеть, запутанная ткань человеческого опыта» [13, с. 48]. Человеческую жизнь он характеризует как некое страдание в «символической вселенной». Культура для него представляет собой мир эмоций, страхов, иллюзий, утрат, разочарований. Истоки культуры философ видит в способности человека создавать и творить искусственный мир, обозначая окружающую реальность определенными символами и знаками, отличающимися «универсальной применимостью», «изменчивостью», «подвижностью».

Семиотический подход, представителем которого можно считать Э. Кассирера, получил распространение в западной культурологической науке, его придерживаются, в частности, уже упоминаемые нами выше американские исследователи А. Кребер и К. Клакхон. Они его объясняют следующим образом: «Культура основана на схематизированных и эталонных способах мышления, восприятия и реагирования, добытых и передаваемых, главным образом, с помощью символов, представляющих собой характерное достижение человеческих групп, включая и их воплощение в материальных произведениях: существенное ядро культуры составляют традиционные (то есть исторически отобранные и переданные) идеи, и связанные с этими идеями ценности» [1, с. 133].

Одним из основоположников семиотического подхода в русскоязычных исследованиях культуры является Ю.М. Лотман. Он видит в культуре знаковую систему и определяет ее

как семиосферу, подчеркивая тем самым ее глобальный характер [5, с. 87]. Область культуры ученый называет областью символизма. Значимая социальная роль культуры, с его точки зрения, заключается в том, что она выступает как негенетическая память коллектива, хранящая и передающая накопленный опыт. Он утверждает, что всякий культурный текст может рассматриваться как некий единый текст с единым кодом и как совокупность текстов с определенной совокупностью кодов. При этом каждый тип культуры будет представлять собой чрезвычайно сложную иерархию кодов. Культурный текст на уровне речи – это соединение различных систем, а не воплощение какого-либо одного кода. Если в ходе культурных контактов соединяются две совместимые иерархии кодов, то в результате получается новый культурный тип. В том случае, если сталкиваются два несовместимых кода, происходит их взаимное разрушение. Таким образом, именно семиотическое представление позволяет понять взаимодействие между культурами, генезис и становление каждой культуры в отдельности, ее существование как цельного и уникального социального явления.

Заключение. Очевидно, что актуальные социокультурные процессы протекают на фоне общего глобального возрастания числа коммуникативных контактов. Современный человек – это человек коммуницирующий, понимающий, создающий новое и стремящийся передать это новое другим субъектам. Международная интеграция сделала систему культуры смысловым интегратором самых разноплановых явлений, многие из которых перестали быть достоянием какого-либо народа или страны и вошли в мировую культуру, что произошло во многом благодаря масс-медиа: радио, телевидению, сети Интернет. Именно коммуникация позволяет современному субъекту освоить существующее духовное богатство и сохранить свою культурную идентичность. Поэтому и сегодняшний подход к изучению культуры должен опираться прежде всего на идею коммуникативного взаимодействия. В условиях всего существующего многообразия контактов субъектов код, символ и знак становятся своеобразным ключом к открытию мира культуры. Культурный код, включая в себя основные понятия, установки, ценности, нормы народа, входит в структуру ментальности конкретной социально-этнической общности и позволяет каждому народу сохранить свою неповторимость и индивидуальность и в то же время выстроить систему межкультурного взаимодействия народов друг с другом.

ЛИТЕРАТУРА

1. Kroeber, A.L. Culture. A Critical Review of Concept and Definitions / A.L. Kroeber, C. Kluckhonh. – New York: New York University Press, 1964. – 320 p.
2. Тейлор, Э.Б. Первобытная культура / Э.Б. Тейлор. – М.: Изд-во политической литературы, 1989. – 420 с.
3. Злобин, Н.С. Деятельность – труд – культура / Н.С. Злобин // Деятельность: теория, методология, проблемы. – М.: Наука, 1993. – 340 с.
4. Маркарян, Э.С. Системное исследование человеческой деятельности / Э.С. Маркарян // Вопросы философии. – 1972. – № 10. – С. 106–120.
5. Лотман, Ю.М. Культура и взрыв / Ю.М. Лотман. – М.: Слово, 1992. – 420 с.
6. Успенский, Б.А. Ego Loquens. Язык и коммуникационное пространство / Б.А. Успенский. – М.: Лабиринт, 2007. – 540 с.
7. Библер, В.С. Культура. Диалог культур / В.С. Библер // Вопросы философии. – 1989. – № 6. – С. 31–42.
8. Хайдеггер, М. Бытие и время / М. Хайдеггер. – М.: Академический проект, 2015. – 540 с.
9. Вебер, М. Избранные произведения / М. Вебер. – М.: Прогресс, 1990. – 808 с.
10. Степин, В.С. Культура / В.С. Степин // Вопросы философии. – 1999. – № 8. – С. 64–88.
11. Малиновский, Б. Научная теория культуры / Б. Малиновский; пер. с англ. И.В. Утехина. – 2-е изд., испр. – М.: ОГИ, 2005. – 184 с.
12. Семенов, В.С. Культура и развитие человека / В.С. Семенов // Вопросы философии. – 1982. – № 4. – С. 15–29.
13. Кассирер, Э. Философия символических форм / Э. Кассирер. – СПб.: Ун. книга, 2002. – 272 с.

Поступила в редакцию 09.03.2022

УДК 316.7+392.1:7.046.1(476.5)

Семіётыка будаўнічай абраднасці беларусаў Віцебскай губерні

Нароўская А.М.
Установа адукацыі «Беларускі дзяржаўны ўніверсітэт культуры і мастацтваў», Мінск

Прастора, у якой жыве чалавек, характарызуецца пэўнай семантычнай дыскрэтнасцю, розныя часткі прасторы маюць розныя характарыстыкі: станоўчыя і адмоўныя. І таму выбар месца для будаўніцтва жылля быў накіраваны на выяўленне сапраўднай інфармацыі аб той ці іншай частцы прасторы. Вялікае значэнне надавалася выбару будаўнічага матэрыялу і рытуалу будаўніцтва, асваенню пабудаванага жылля. У артыкуле Дом разглядаецца як інварыянтная ўніверсальная схема жылля, адлюстраваная ў будаўнічай абраднасці. Жыллё даследуецца ў кантэксце міфалагічнай карціны Свету, вызначаюцца прынцыпы асваення чалавекам прасторы, пераўтварэння «прыроднага» ў «культурнае», «неасвоенага» ў «асвоенае». Разглядаецца стратэгія выбару месца для будаўніцтва жылля, прасочваюцца сімвалічныя сродкі, пры дапамозе якіх устанаўліваюцца асноўныя параметры арганізаванай прасторы (маркіраванне кутоў, цэнтра і вызначэнне асноўных прыкмет «унутранае/вонкавае», «цэнтр/перыферыя»).

Ключавыя словы: *культура, культурны сімвал, семіётыка, семантыка, міфалогія, абрад, будаўніцтва жылля.*

(Искусство и культура. – 2022. – № 4(48). – С. 65–69)

Semiotics of Dwelling Construction Rites of Belarusians in Vitebsk Region

Narouskaya A.M.
Education Establishment "Belarusian State University of Culture and Arts", Minsk

The space in which a person lives is characterized by a certain semantic discreteness; different parts of the space have different characteristics: positive and negative. That is why the choice of a place for housing construction was aimed at identifying reliable information about a particular part of the space. Great importance was attached to the choice of construction material and building ritual, to settling in the new home. In the article, the author considers the House as an invariant universal scheme of housing, reflected in the construction ritual. The dwelling is studied in the context of the mythological picture of the world, the principles of human development of space, the transformation of "natural" into "cultural", "undeveloped" into "developed" are revealed. The strategy of choosing a place for building a dwelling is considered, symbolic means are identified, with the help of which the main parameters of organized space are established (marking the corners, the center and establishing the main parameters "internal/external", "center/periphery").

Key words: *culture, cultural symbol, semiotics, semantics, mythology, rite, dwelling construction.*

(Art and Cultur. – 2022. – № 4(48). – P. 65–69)

Актуальнасць артыкула абумоўлена тым, што на сённяшні дзень адсутнічаюць даследаванні па знакавай характарыстыцы будаўнічай абраднасці і стратэгіі выбару месца для будучага жылля. Асобнага даследавання патрабуюць вывучэнне рытуальных вымярэнняў асноўных параметраў арганізаванай прасторы, ахвярапрынашэнні пры будаўніцтве і асваенне пабудаванага жылля.

Адным з аб'ектаў даследавання з'яўляецца абрад, паколькі ў традыцыйнай культуры менавіта абрады служылі асноўным сродкам перадачы традыцыйных схем асваення прасторы ў час будаўніцтва жылля. Будаўнічы абрад можна разглядаць як адзін з ключавых, што абумоўлена выключнай роллю жылля ў сістэме ўспрымання свету. Найбольш цікавымі з'яўляюцца тэарэтычныя распрацоўкі даследчыкаў А.К. Байбурына [1], Ю.М. Лотмана [2], У.М. Тапарова [3] і інш.

Праблема асваення прасторы – гэта ў першую чаргу праблема семіятычнага характару. Дом найбольш адэкватна апісваецца пры дапамозе такіх катэгорый, як «сваё», «блізкае», «тое, што належыць чалавеку і звязана з паняццем лёсу», «галоўнае» (сакральнае), «звязанае з агнём» (ачагом) і г.д.

Як паказаў аналіз літаратурных крыніц, найбольшая колькасць матэрыялаў па будаўнічай абраднасці выяўлена ў Віцебскай губерні.

Адрас для карэспандэнцыі: e-mail: anarovskaya@gmail.com – Нароўская А.М.

Пры напісанні артыкула выкарыстоўваліся матэрыялы М.Я. Нікіфароўскага [4], А.Е. Багдановіча [5], П.В. Шэйна [6], а таксама этнаграфічных экспедыцый.

Мэта даследавання – выявіць прынцыпы асваення прасторы ў будаўнічай абраднасці; пераўтварыць «прыроднае» ў «культурнае»; адлюстраваць значнасць рытуалу будаўніцтва, што абумоўлена выключна важнай роляй жылля ў сістэме ўспрымання свету.

Будаўнічая абраднасць беларусаў. Выбар месца для будаўніцтва жылля. Жыллё – адзін з сімвалаў культуры, з якім суадносяцца важнейшыя характарыстыкі жыцця чалавека; уяўленні аб прасторы і часе, асаблівасці вераванняў. Высокі семіятычны статус жылля накладаў адбітак на ўсю звязаную з будаўніцтвам абраднасць, што праяўлялася ў складаных рытуалах.

Выбар месца для будаўніцтва жылля меў трохступенчаты характар. На першым этапе выбіраліся месцы, найбольш прыдатныя з практычных меркаванняў. Другі этап звязаны з агульным дзяленнем прасторы на шчаслівае і нешчаслівае месца. І таму выбар месца для будаўніцтва жылля быў накіраваны на выяўленне сапраўднай інфармацыі аб тэрыторыі, на якой планавалася будаўніцтва жылля (іл. 1).

Найбольш небяспечным лічылася месца, дзе раней праходзіла дарога. Семантычнае значэнне дарогі ў традыцыйных уяўленнях добра вядома. Тлумачыцца гэта тым, што дарога з'ядноўвае свой свет і чужы, а на ўзроўні рытуальна-міфалагічных значэнняў з'яўляецца пачаткам ці працягам свету мёртвых. Таму парушэнне забароны будаваць дом на месцы, дзе была дарога, па ўяўленнях беларусаў, вядзе за сабой смерць яго жыхароў.

Другім адмоўным месцам лічылася лазня. Такія асаблівасці лазні, як перыферыйнае размяшчэнне, блізкасць да неасвоенай тэрыторыі побач з вадой, абумовілі фарміраванне ўяўленняў аб лазні як аб нячыстым месцы.

Пры вызначэнні месца для будаўніцтва жылля браліся ў разлік і падзеі, зарэгістраваныя калектыўнай памяццю як адмоўныя. Па звестках М.Я. Нікіфароўскага, беларусы Віцебскай губерні выкарыстоўвалі шэраг перасцярог: «Не раілася будаваць жыллё там, дзе былі знойдзены чалавечыя косткі» [7, с. 134]. Лічылася таксама небяспечным месца, дзе воўк ці мядзведзь «аблажыў і зарэзаў буйную стачыніну»; дзе чалавек парэзаў руку або нагу да крыві тапаром, нажом або касой; дзе перакуліўся воз ці зламалася аглобля. Непажадана было будаваць жыллё і на месцы «хаты, спаленай перунамі ці пакінутай у выніку хвароб».

Перавага аддавалася раней абжытым, выпрабаваным мясцінам, дзе ўжо калісьці стаяла хата, у якой мірна і бестурботна працякала жыццё яе гаспадароў. Так, М.Я. Нікіфароўскі адзначае, што «одно из благопожеланий белоруса… "родицца и померець у сваёй хатцы"». Адпаведна шчаслівым месцам было тое, калі хатка стаяла альбо будавалася на «дедывщини» ці «бацькывщини», і асабліва, калі яна знаходзілася на «сваёй вячнини» (на ўласнай зямлі) [8, с. 207].

Шчаслівым месцам лічылася і тое, на якое клалася свойская жывёла. У міфалагічных тэкстах гэтая жывёла разглядалася як сімвал хатняга дабрабыту. Такім чынам падкрэслівалася ідэя ўстойлівасці, якая мела вялікае значэнне для семантыкі жылля.

Беларускі народ данёс да XIX ст. магічную ідэаграму, закладзеную ў аснове дома як мадэлі Сусвету. Па звестках этнографа В. Багданава, беларусы ў сярэдзіне XIX ст. на месцы будучай сядзібы чарцілі квадрат, які не павінен быў перавышаць больш за 9 крокаў, яго дзялілі крыжападобнай фігурай на 4 часткі. Пасля гэтага гаспадар сям'і ішоў «ва ўсе чатыры бакі і прыносіў з чатырох палёў чатыры камяні, якія ўкладвалі ў цэнтры малых квадратаў» [9, с. 42–52]. У выніку на месцы будучай сядзібы з'яўлялася ідэаграма ўрадлівасці.

Такое планавае дзяленне квадрата крыжом заключала ў сабе касмічныя катэгорыі, якія выражаліся ў свядомасці чалавека прасторавымі і часавымі характарыстыкамі. Па звестках М.Я. Нікіфароўскага, у Віцебскай губерні існавала іншая мадэль: «калі аблюбавана месца для сядзібы на сваёй вячніні ці на чужынцы», то гаспадар збірае з чатырох розных палёў па адным нягладкім камені, нясе іх у шапцы на галаве ці «зыпазушшу» пры голым целе, кладзе на выбранае месца чатырохкутнікам, бакі якога не павінны быць больш чым за дзевяць крокаў, і «жызнаіць» месца і пакладзены камень. А калі ўваходзіць у сярэдзіну чатырохкутніка, кладзе шапку на зямлю і чытае «пацыру» з дабаўленнем просьбы да «дзядоў» дапамагчы ў будаўніцтве «аблюбаванай сядзібы».

Пры выбары месца для будаўніцтва жылля адбываецца маркіраванне вуглоў і адпаведна мяжы паміж домам і неасвоенай прасторай. Падобныя ідэаграмы, магчыма, з'яўляюцца фрагментам старажытнаіндыйскай касмічнай мадэлі Мандалы, якая тлумачыць пабудову Сусвету. Магічныя дыяграмы «Васту-Пуруша–Мандала» выкарыстоўваліся ў якасці эталонных схем для распрацоўкі як культавых, так і свецкіх будынкаў.

Такім чынам, выбар месца для будаўніцтва жылля быў заснаваны на прынцыпе

мадэлявання жыцця сям'і на канкрэтным месцы. Акаляючая чалавека прастора падзялялася па прыкметах: «станоўчае/адмоўнае», «шчаслівае/нешчаслівае».

Нарыхтоўка будаўнічага матэрыялу. Важнымі ў народным дойлідстве былі выбар і нарыхтоўка будаўнічага матэрыялу, які павінен быў адпавядаць не толькі ўтылітарна-практычным, але і сімвалічным рытуальным функцыям. Старажытны звычай раіў секчы лес на сыходзе зімы ці нават ранняй вясной, сімвалічна звязваючы гэта з абуджэннем жыцця. Па звестках М.Я. Нікіфароўскага, беларусы лічылі найбольш прыдатным часам нарыхтоўку лесу для будаўніцтва сакавік і красавік, таму што, па іх меркаванні, сок умацоўвае драўніну.

Пры выбары дрэва для будучага жылля дзейнічаў прынцып *забарона/дазвол*, пры гэтым сістэма забароны з'яўлялася вызначальнай. Забаранялася выкарыстоўваць у будаўніцтве дрэвы, паваленыя бурай, – выватні: па павер'і, злыдні могуць пасяляцца і ў новую хату, і яна рана ці позна будзе разбурана стыхіяй.

Забаранялася пры будаўніцтве дома выкарыстоўваць і «свяшчэнныя дрэвы», якія раней раслі на могілках альбо на месцы, дзе стаяла царква, капліца. Свяшчэннымі лічыліся і дрэвы-адзіночкі – яны былі аддзеленыя ад астатніх дрэў (іл. 2). Не знаходзілі прымянення пры будаўніцтве дрэвы, якія раслі ў свяшчэнных гаях. Не выкарыстоўвалі ў будаўніцтве старыя дрэвы, сваім доўгім векам яны атрымалі права на жыццё да старасці [5, с. 29–30] (іл. 3).

Існавала забарона і на вырубку «маладняка». Гэта забарона выклікана, хутчэй за ўсё, імкненнем зберагчы малады лес. Забарона ў адносінах да старых дрэў уваходзіць у кола ўяўленняў, звязаных з іерархіяй узросту ў рэлігійна-міфалагічнай тэме, дзе «старэйшы» і «сакральны» звычайна з'яўляюцца сінонімамі.

З гэтым колам уяўленняў звязана забарона вырубаць для будаўніцтва сухія дрэвы. Не дазвалялася таксама будаваць хаты і хлявы з сухастою. Сухое дрэва як антытэза жывому, зялёнаму вызначала і характар асацыятыўна-вобразнага мыслення і ва ўяўленнях чалавека звязвалася з хваробай і смерцю.

Такім чынам, антытэза *сухое дрэва/сырое/зялёнае дрэва* адыгрывала істотную ролю ва ўяўленнях рэлігійна-міфалагічнага характару. Сухому дрэву прыпісваліся якасці «мёртвага», якое «не мае жыццёвых сіл». Вынікам парушэння забароны нарыхтоўваць сухія дрэвы лічыліся так званыя «сухоты», ад якіх будуць пакутаваць жыльцы пабудаванага дома.

Не раілася выкарыстоўваць у будаўніцтве дрэвы з анамаліямі: уросліы ў ствол камень, сплеценыя разам дрэвы і г.д. М.Я. Нікіфароўскі пісаў, што існавала забарона выкарыстоўваць дрэвы з нарастам (гузам), таму што ў жыхароў будуць «кылдуны» (калтуны), дрэвы з «прыстоем» (бо як быццам бы гаспадарская дачка – дзяўчына народзіць пазашлюбнае дзіця).

Да спецыфічных трэба аднесці і ўяўленні аб так званых «буйных дрэвах», якім прыпісвалася разбуральная сіла. З «буйнымі» дрэвамі Д.К. Зяленін параўноўвае «стаяросавыя» дрэвы» (у беларусаў). «Стаяросавыя» ці «буйныя» дрэвы растуць на перакрыжаванні дарог і звязваюцца з месцам знаходжання нячыстай сілы (тут адбываюцца чарадзействы, замовы, хаваюць самагубцаў і ставяць крыжы, часоўні для аховы). Як указваецца ў этнаграфічных крыніцах, тут чэрці качаюць яйкі, у свайку гуляюць.

Такім чынам, важнае значэнне для будаўніцтва жылля меў выбар дрэва. Пры гэтым улічваліся як якасці, так і сакральны сэнс будаўнічага матэрыялу. Ужо на гэтым, папярэднім этапе будаўніцтва закладваліся асноўныя параметры, якія вызначалі нармальнае функцыянаванне дома.

Сімволіка будаўнічай абраднасці. Будаўніцтва жылля пачыналася з вызначэння рытуальнага цэнтра. Звычайна такой кропкай была сярэдзіна будучага жылля ці покуць. Сюды ўстанаўлівалі маладое дрэўца або зроблены цесляром крыж, які стаяў да заканчэння будаўніцтва. Сувязь дрэўца (крыжа) з канцэпцыяй Сусветнага дрэва відавочная. Гэты сімвал надае міфалагічны сэнс не толькі будучай пабудове, але ж і самому працэсу будаўніцтва.

Па міфалагічных уяўленнях, найвышэйшай каштоўнасцю валодае тая кропка ў прасторы, дзе здзяйсняўся акт тварэння. Менавіта з ёй асацыіруецца сярэдзіна свету, менавіта тут знаходзіцца Сусветнае дрэва, якое з'яўляецца крыніцай жыцця. «Само Сусветнае дрэва… у пэўных кантэкстах становіцца мадэллю культуры ў цэлым... Яно аддзяляе свет касмічны ад свету хаатычнага ...». Дзякуючы гэтым якасцям дрэва шырока выкарыстоўваецца пры асваенні «чужой» прасторы.

Сімвал Сусветнага дрэва надаваў міфалагічны сэнс будучай пабудове; будаўніцтва хаты становіцца ў адзін шэраг з іншымі падзеямі касмагенезу, і дубліруе асноўную схему тварэння сусвету. Будаўніцтва, такім чынам, разглядалася міфалагічнай свядомасцю як працэс «уздзвіжання, вырастання і ў канчатковым выніку злучэння трох вертыкальных сфер, што асабліва актуальна ў сувязі з ідэяй Сусветнага дрэва».

Абрад ахвярапрынашэння звычайна быў звязаны з укладкай першага бервяна. Гэтаму

надавалася асаблівая ўвага. У літаратурных крыніцах адзначаецца: «Пакуль не пакладзены першы вянец, майстры не павінны прапускаць ніякай стачаніны, асабліва не павінны "встрамляць" у бервяно тапор ці біць па ім абухом».

Звычайна ў першы дзень цесляры кладуць толькі адзін вянец, пасля чаго ідзе «закладачнае» частаванне, у час якога цесляры прыгаворваюць: «Гаспадарам добрае здароўе, а дому доўга стаяць, пакуль не згніе». Калі цесляры жадаюць гаспадарам будучага дома зла, то ў такім выпадку закладзіны першага вянца – найбольш спрыяльны момант. М.Я. Нікіфароўскі адзначае: «Калі майстар ударае крыжападобна тапаром па бервяне і трымаў у розуме задуманую псоту, то казаў: "Гак! Няхай будзіць так". І тое, што ён задумаў, то абавязкова збудзецца. Але ж калі хто даведаўся пра такое зладзейства, задуманае цесляром, то павінен раскідаць першы вянок: тады ўсе "клянбёны" прападаюць без усялякага следу і ідуць на цесляра…».

У этнаграфічнай літаратуры ёсць шматлікія тлумачэнні ахвярапрынашэння пры будаўніцтве новага жылля. Так, напрыклад, А. Афанасьеў адзначае, што «дом не інакш можа быць пабудаваны, як на галаву аднаго з тых, хто будзе жыць у ім» і што «ні адзін дом не можа стаяць без аховы яго сцен радавым пенатам» [10, с. 83]. З «радавым пенатам» (па Дж. Фрэзеру, духамі) звязваецца цэлы комплекс народных прымет.

Аднак, па вераваннях сялян, чалавечай смерці пры пабудове жылля можна пазбегнуць. Для гэтага трэба прынесці ў ахвяру якую-небудзь жывёлу. Прычым у розных губернях былі свае асаблівасці. Так, па звестках М.Я. Нікіфароўскага, у Віцебскай губерні лічылі, што цясляр можа заклясці чыё-нібудзь жыццё пры рубцы першага вянца (іл. 4).

На тэрыторыі каля Лепеля, пры закладцы новага дома, адсякалі галаву пеўню, якую і зарывалі ў зямлю ці проста клалі пад кутні камень; пеўня з'ядалі. А.Я. Багдановіч бачыў у гэтым «рэшткі папярэдніх ахвяр дамавіку», як і ў звычаі затыкаць у вуглы і адтуліны дома чалавечыя валасы, а таксама пазногці.

У міфапаэтычных тэкстах жывёла выступае як адзін з варыянтаў міфалагічнага кода, на аснове якога могуць з'яўляцца цэлыя паведамленні. Так, напрыклад, певень быў звязаны з культам продкаў, выступаў як будаўнічая ахвяра замест гаспадара. Як певень, так і конь, надзяляліся апатрапейнай сілай. Яны звязваліся ў народных уяўленнях з агнём і вадой, з'яўляліся сімвалам агню. Прыведзеныя даныя сведчаць аб невыпадковым выбары каня і пеўня ў якасці ахвяры пры будаўніцтве дома.

Замена «жывой ахвяры» прадметамі (поўсць, зерне, грошы) адбываецца ў больш позні час. У семантычным сэнсе яны маюць шырокі спектр значэнняў, выступаюць у сваёй «метанімічнай функцыі»: у пэўнай ступені іх змест вызначае семантыку жылля. Поўсць жывёлы з'яўлялася рытуальным сімвалам, які звязаны з такімі паняццямі, як урадлівасць, багацце, дабрабыт. Зерне – гэта ахвярны матэрыял, які распаўсюджаны не толькі ў славян, але і ў іншых народаў. Яно мае ўстойлівую семантыку «урадлівасць», «багацце». Семантыку папярэдніх двух сімвалаў паўтараюць грошы (манеты). Як паказаў аналіз этнаграфічных крыніц, у Беларусі таксама ў падмурак клалі ладан, свянцоныя зёлкі ці хвойныя галінкі.

Пасля замацавання двух першых вянцоў гаспадары ставілі стол на месцы будучай покуці, стол накрывалі настольнікам. Сям'я разам з цеслярамі сядала на вянцы, яны не размаўлялі некалькі хвілін, потым хрысціліся і прыступалі да застолля. Калі ж гаспадар не пачастуе ці не зробіць пачастунак цесляру, то той закладзе дом на галаву гаспадара ці нават на некалькі галоў.

Першаму вянцу дома прыпісвалася глыбокае сімвалічнае значэнне. Першыя вянцы зруба дзеляць усю прастору на жылую і нежылую, асвоеную і неасвоеную. Будаўніцтва жылля ўносіла ідэю арганізацыі як унутранай, так і вонкавай прасторы (іл. 5).

Вянец зруба можа служыць класічным узорам «рамкі» як аднаго з найбольш распаўсюджаных сродкаў абмежавання прасторы. Характэрна, што пры ўкладцы першага вянца семантызуецца перш за ўсё ўказанае супрацьпастаўленне: «Калі пры рубцы першага вянца першая шчэпка паляціць унутр чатырохкутніка, то будзе дастатак у хаце, а калі за межы – то ўбытак». Як піша М.Я. Нікіфароўскі, «усе шчэпкі пры рубцы першага вянца неабходна сабраць у сярэдзіну чатырохкутніка, каб усё, што адбываецца, было вядома толькі ў хаце, а не за межамі яе». З гэтага фрагмента тэксту бачна, што тое, што адбывалася ў доме, надзялялася станоўчым сэнсам, па-за межамі – адмоўным.

Нейтралізацыя семантыкі неасвоенага жылля. Апошнім этапам будаўнічага цыклу з'яўляецца асваенне новага дому і пераход у яго. Перш чым перайсці ў новае жыллё, пускалі чорнага пеўня, курыцу альбо чорнага ката і па іх паводзінах меркавалі аб новым доме. У Віцебскай губерні, калі першы раз уваходзілі ў новы («пераходзіны») дом, праз расчыненыя дзверы кідалі клубок нітак, і трымаючыся за нітку, уся сям'я заходзіла па старшынстве ў дом. У некаторых месцах гаспадар уваходзіў па нітцы, а калі астатнія па старшынстве возьмуцца за нітку, ён уцягвае іх у хату. Часам замест

нітак выкарыстоўвалі пояс ці плеценыя аборы. Тое, што ўваходзяць у дом па старшынстве, асацыіруецца з уяўленнямі аб смерці: першы, хто ўваходзіць, той першы і выходзіць. З іншага боку, сама прастора жылля атрымоўвае іншае міфалагічнае асэнсаванне.

Пры перасяленні ў новы дом асаблівая ўвага надавалася перанясенню «долі» папярэдняга жылля ў новае. У першую чаргу пераносіліся такія культурныя сімвалы, як абразы, гаршчок з вуголлем і хлеб. Звычайна першым ішоў гаспадар, які нёс гаршчок з вуголлем. Ён абыходзіў з ім уздоўж сцен, спыняючыся ў кожным куце, і ставіў гаршчок на прыпечак.

Запаўненне ўнутранай прасторы новага дома – аналаг запаўнення свету рэчамі пасля яго стварэння. Першымі ўносяцца рэчы, якія маюць найвышэйшы культурны статус: хатні агонь, хлеб, соль, дзяжа з цестам, абразы. Большасць з культурных сімвалаў захоўваліся на покуці, якая асвойвалася першай, прычым усе прадметы ў гэтую частку прыносіў сам гаспадар. Пры гэтым пры перасяленні нельга было нічога пераблытаць. Так, на Віцебшчыне лічылася, што жыццё ў новай хаце складзецца ўдала, калі ў дзень пераходзін рэчы і жывёлы размяшчаліся ў тое месца, будынак, якія прызначаліся першапачаткова для іх, а не, напрыклад, свінні – у аўчарню, каровы – у канюшню, сена – у хату і г.д. «Недагляд, – пісаў М.Я. Нікіфароўскі, – вядзе да страты прадметаў. Напрыклад, калі сена будзе пакладзена ў клець, то і сена будзе мала, і хлеба» [7, с. 141].

Вобразам долі, якая пераносілася пры перасяленні ў новую хату, магла служыць і ежа: гаспадыня апошні раз затаплівала печ у старой хаце, варыла кашу, заварочвала гаршчок у чысты ручнік, кланялася ў чатыры бакі і казала: «Гаспадар-бацька, з жаною, з малымі дзецьмі, ідзі ў новы зруб, ідзі ў новую хату да старой скаціны, да старых людзей». Пасля гэтага печка гасілася, а гаршчок з кашай пераносіўся ў новую хату, там запальвалі агонь у новай печцы і даварвалі кашу. Гэты працэс у новай печцы арганічна звязаны з агульнай семантыкай асваення, ператварэння не зусім гатовага ў гатовае, культурнае.

Абавязкова запрашалі дамавіка, пры гэтым гаспадар прыходзіў уначы ў старую хату, кланяўся на ўсе чатыры бакі і запрашаў дамавіка перайсці жыць у новую хату. У новым доме каля печкі альбо на гарышчы яму ставілася частаванне – малако і хлеб. Падрабязныя апісанні дамавіка даюцца ў этнаграфічных працах П. Дземідовіча, М.Я. Нікіфароўскага, А.Я. Багдановіча і інш.

Пераход у новы дом завяршаўся рытуальнай вячэрай на покуці. У аснове такой вячэры былі асноўныя матывы рытуалу: 1) збіранне (членаў сям'і, прадуктаў харчавання, хатняга посуду); 2) прыгатаванне цэлага з асобных кампанентаў (хлеба ці кашы з зерня); 3) раздзел цэлага і размеркаванне паміж удзельнікамі абрада (надзяленне кожнага часткай агульнай долі сям'і, якая перайшла ў новы дом і тым самым змяніла сваю папярэднюю долю) (іл. 6).

Заключэнне. Такім чынам, адпаведна міфалагічнай мадэлі любое грамадства імкнецца знаходзіцца на тэрыторыі асвоенай і арганізаванай прасторы. На працягу ўсяго працэсу будаўніцтва чалавек асэнсоўваў і пераўтвараў «чужое» ў «сваё», «нечалавечае» ў «чалавечае», адбывалася асвячэнне выдзеленай прасторы. Уводзілася сістэма абмежаванняў пры будаўніцтве жылля. Будаўнічы матэрыял, месца і час падлягалі сімвалічным класіфікацыям. Выкананне ўсіх правілаў будаўніцтва з'яўлялася залогам дабрабыту сям'і ў будучым доме.

ЛІТАРАТУРА

1. Байбурин, А.К. Жилище в обрядах и представлениях восточных славян / А.К. Байбурин. – Л.: Наука, Ленингр. отд-ние, 1983. – 191 с.
2. Лотман, Ю.М. Семиосфера / Ю.М. Лотман. – СПб.: Искусство-СПБ, 2001. – 704 с.
3. Топоров, В.Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ: исследования в области мифопоэтического: избранное / В.Н. Топоров; [ред. В.П. Руднев]. – М.: Прогресс: Культура, 1995. – 621 с.
4. Никифоровский, Н.Я. Освященные предметы и отношение к ним простонародья Витебской Белоруссии / Н.Я. Никифоровский. – Витебск: Типолитогр. насл. М.Б. Неймана, [1903?]. – 26 с.
5. Богданович, А.Е. Пережитки древнего миросозерцания у белорусов: этногр. очерк / А.Е. Богданович. – Гродно: Губерн. тип., 1895. – III, 186 с.
6. Шейн, П.В. Материалы для изучения быта и языка русского населения Северо-Западного края: [в 3 т.] / П.В. Шейн. – СПб.: Тип. Имп. Акад. наук, 1902. – Т. 3: Описание жилища, одежды, пищи, занятий; препровождение времени, игры, верования, обычное право; чародейство, колдовство, знахарство, лечение болезней, средства от напастей, поверья, суеверья, приметы и т.д. – IV, 535 с. – (Сборник Отделения русского языка и словесности Императорской Академии наук; т. 72, № 4).
7. Никифоровский, Н.Я. Простонародные приметы и поверья, северные обряды и обычаи, легендарные сказания о лицах и местах / Н.Я. Никифоровский. – Витебск: Губерн. типолитогр., 1897. – 307 с.
8. Никифоровский, Н.Я. Очерки простонародного житья-бытья в Витебской Белоруссии и описание предметов обиходности: этнографические данные: с географическим видом Витебской губернии и четырьмя чертежами в тексте / Н.Я. Никифоровский. – Витебск: Губерн. тип., 1895. – VIII, 552 с.
9. Рыбаков, Б.А. Язычество древних славян / Б.А. Рыбаков; Рос. акад. наук, Отд-ние истории, Ин-т археологии. – М.: Наука, 1981. – 607 с.
10. Афанасьев, А.Н. Поэтические воззрения славян на природу: опыт сравнительного изучения славянских преданий и верований, в связи с мифическими сказаниями других родственных народов: [в 3 т.] / А.Н. Афанасьев. – М.: Изд. К. Солдатенкова, 1865–1869. – Т. 2. – 1868. – 800 с.

Паступіў у рэдакцыю 08.04.2022

УДК 81’373.421:75

Синонимичный ряд как произведение искусства

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

В статье описывается, как семема синонимичного ряда “указание на предел” реализуется в творческом проекте “ДАВОЛІ!” белорусской художницы Жанны Капустниковой. Художественная композиция включает 8 постеров с написанными от руки словами: даволі, годзе, до ўжо, харэ, досыць, устыла, абрыдла, задзяўбло. Ж. Капустникова использовала синонимичный ряд как одно из средств художественного выражения своей идеи. Работа художницы выполнена в жанре “домашнего” постера. Автор статьи на лингвистическом уровне ищет ответ на вопрос проекта: что значит “даволі ” для носителя языка? И как семема синонимичного ряда “указание на предел” реализуется в творческом проекте художника? С этой целью исследователь выявляет семную специфику слов синонимичного ряда “ДАВОЛІ”.

Ядерной семой предикатива хопіць является “императивное право на указание предела достаточности”. Досыць указывает на границу насыщения как на физический предел полноты, и поэтому с помощью этого предикатива говорящим объективируется невозможность дальнейшего подчинения. Харэ свидетельствует об агрессивном требовании соблюдать границу. Использование слов харэ, досыць, хопіць в ситуациях поглощения еды и напитков выражает готовность говорящего самому контролировать процесс вмешательства в свою телесность (хопіць) или переадресует этот контроль второму субъекту, “хозяину”.

Слова данного синонимичного ряда активно применяются говорящим и при попытках вернуть или установить заново психологические границы своей личности. В этом случае они ранжируют интенсивность эмотивной реакции. А в художественном произведении Ж. Капустниковой реализуют контекстуальную семему – “констатация нарушения личных границ” и помогают художнику смоделировать различные по коммуникативному режиму и психологической природе ситуации насилия.

Ключевые слова: *синонимы, семема, насилие, паттерны-фоны, художественный проект, коммуникативная ситуация, постер.*

(Искусство и культура. – 2022. – № 4(48). – С. 70–74)

Cluster of Synonyms as a Work of Art

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

In the article the author describes the way the sememe “stating a limit” is implemented in the creative exposition “DAVOLI! (ENOUGH!)”by the Belarusian artist Janna Kapusnikova. This artistic composition includes 8 posters with handwritten words: davoli (enough), godze (no more of that), do uzho (till when), harie (cut it out), dosit (fed up with it), ustyla (so much of it), abrydla (sick of it), zadziaublo (it got me). Janna Kapusnikova used the synonym cluster as a means of artistic expression of her idea. The artist’s work belongs to the genre of “home-made posters”. The author of the article tries to find the answer to the question put by the project: what does “davoli (enough)” mean to a native speaker? And how is the sememe from the synonym cluster “stating a limit” implemented in the artist’s creative project? For this purpose, the author determines the sememe nature of the words from the cluster of synonyms “DAVOLI! (ENOUGH!)”.

The nuclear sememe of the predicative “hopit’ (it’s sufficient)” is “the mandatory right to determine the sufficiency limit”. “Dosit’ (fed up with it)” denotes the saturation limit as a physical fullness limit and that’s why this predicative is used when the speaker objectifies the impossibility of any further submission. “Harie (cut it out)” – expresses an aggressive demand to maintain boundaries. The use of such words as “harie (cut it out), dosit’ (fed up with it), hopit (it’s sufficient)” in the situation of eating or drinking shows the speaker’s readiness to control the process of intervention in their fleshliness themselves (hopit (it’s sufficient)) or redirects the control to the other subject, “the host”.

The words from the given synonym cluster are frequently used by speakers in the attempt to return or to establish anew the psychological boundaries of their personality. In this case they grade the emotive reaction rate. In Janna Kapusnikova’s piece of art they fulfill the contextual sememe – “certification of personal boundaries violation” and help the artist to simulate situations of violence of different communicative mode and psychological nature.

Key words: *synonyms, sememe, violence, pattern background, artistic project, communicative situation, poster.*

(Art and Cultur. – 2022. – № 4(48). – P. 70–74)

Адрес для корреспонденции: e-mail: oxenchuk.anna@yandex.by – А.Е. Оксенчук

В январе 2020 года в выставочном зале галереи М. Савицкого (г. Минск) в рамках европейского гендерного проекта против домашнего насилия открылась выставка белорусских художниц “Достаточно”. Куратор выставки Виктория Крупская определила реализацию темы о мирах, границах и пространствах как одну из задач проекта. Участницам предлагалось в своих работах ответить на вопрос: что значит для вас “достаточно” в жизни? Есть ли разница между внешним и внутренним “достаточно”?

Среди произведений, представленных зрителю, центральное место занимала экспозиция “ДАВОЛІ!” известной белорусской художницы Жанны Капустниковой, серия работ которой “Дожинки” и “Другие Дожинки” в стилистике Энди Уорхолла принесли ей европейскую известность.

Задачи проекта Ж. Капустникова решила, используя синонимичный ряд – ***даволі, годзе, до ўжо, харэ, досыць, устыла, абрыдла, задзяўбло*** – как одно из средств художественного выражения идеи. Работа художницы была выполнена в жанре “домашнего” постера: на различных паттернах-фонах были написаны слова-синонимы лозунга “ДАВОЛІ!”.

Цель статьи – на лингвистическом уровне найти ответ на вопрос куратора проекта: что значит ***“даволі”*** для носителя языка? И как семема синонимичного ряда “указание на предел” реализуется в творческом проекте художника? Анализ исследуемого материала проводился методом интервизуального анализа.

Семная специфика синонимичного ряда “ДАВОЛІ”. Слова данного синонимичного ряда функционируют в коммуникативном режиме диалога, в ситуациях, когда один из субъектов-участников воздействует на психофизиологическую самость другого субъекта с его молчаливого согласия до тех пор, пока не приближается к личностной границе второго. На этапе приближения второй участник, подвергающийся воздействию, указывает на близость предела воздействия с помощью слов: *годзе, до ўжо, харэ, досыць, устыла, абрыдла, хопіць* – в зависимости от вида воздействия, его скорости и интенсивности, например: *Мне хопіць (дастаткова, досыць)* о чае, кофе, супе [1].

Слова-синонимы “предельного” ряда используются чаще всего в ситуациях поглощения еды и напитков. В этом случае осуществляется вмешательство в соматическое пространство человека: еда, напитки “транспортируются” в тело субъекта-участника. Физические границы человека, осознаваемые им как свои возможности, являются, согласно этической норме, нерушимыми. В ситуациях совместного приема пищи, когда один из участников взаимодействия выступает в роли “хозяина-владельца” еды, напитков (угощения), второй участник сообщает о приближении к пределу насыщения на вербальном уровне с помощью слов-синонимов с семой “указание на предел насыщения”. В случае неуспешности иллокутива потчуемый субъект использует перлокутив: характерным жестом руки, закрывающей ёмкость для еды или пищи, устанавливает физическую границу. Употребление говорящим слова *хопіць* – это в первую очередь требование свободы самому определять предел, границу допустимого вмешательства. Субъектность, проявляющаяся в *хопіць*, активна. Ядерной семой этого предикатива является “императивное право на указание предела достаточности.”

Использовав предикатив *досыць*, потчуемый сообщает об отсутствии объективной возможности дальнейшего насыщения, сообщает о наступлении состояния “сытости”, наполненности. *Досыць* указывает на границу насыщения как на физический предел полноты, и поэтому с помощью этого предикатива говорящим объективируется невозможность дальнейшего подчинения действиям “хозяина”.

В ситуациях поглощения пищи возможно применение и сниженно просторечного синонима *харэ* с экспрессивной окраской “возмущение, негодование” и стилистической маркировкой “грубо просторечное” [2]. *Харэ*, как и *хопіць*, выражает активную субъектность, право на установление границы самим участником коммуникации, но в ядерном семном компоненте оказывается уже не настаивание на праве, как в *хопіць*, а требование соблюдать границу. В пресуппозиции при использовании этого синонима находится неоднократное игнорирование субъекта, его замечаний или указаний на приближение к пределу. Участник ситуации “потчевания” (гость, иждивенец) вынужден изменить эмоциональный регистр во взаимодействии с “хозяином” от нейтрального до экспрессивного, выражая таким образом накопившуюся агрессию.

Стилистическое применение синонимов данного ряда (*харэ, досыць, хопіць*) в ситуациях “потчевания” определяется степенью доверия потчуемого субъекта к “хозяину”: субъект выражает готовность самому контролировать процесс вмешательства в свою телесность (хопіць) или переадресует этот контроль второму субъекту, “хозяину” (или другим участникам), позволяя или не позволяя вмешательство в свою телесность.

В случаях, когда речь идёт о наполнении пространства субъекта другими или новыми

объектами предметного мира, например: *Мне хопіць дроў* (о запасах) – слова-синонимы реализуют сему "указание на предел наполнения". Эта сема реализуется при употреблении рассматриваемых синонимов и в ситуациях, когда один субъект наполняет ёмкость (вазу, ведро, кувшин, мешок и т.п.), а другой субъект контролирует процесс наполнения, например: *Хопіць, пералье ваду*.

Слова данного ряда употребляются и в коммуникации, когда субъект акцентирует внимание других участников на приближение к границе какого-либо негативного эмоционального состояния, возникавшего в течение длительного периода: *Мне ўжо хопіць усяго гэтага*. В таких ситуациях говорящий субъект сообщает о своём эмоциональном состоянии с целью заявить об отказе от ответственности за участие в какой-либо деятельности или коммуникации. Именно в ситуациях "выяснения отношений" синонимичный ряд "предельности" используется в полной мере. И ***даволі, годзе, до ўжо, харэ, досыць, устыла, абрыдла, задзяўбло*** активно применяются участниками при попытках вернуть или установить заново психологические границы своей личности. Сами слова в этом случае ранжируют интенсивность эмотивной реакции: от неодобрения (*годзе, до ўжо*) до негодования (*даволі, досыць, устыла, абрыдла, задзяўбло*). В таких ситуациях при использовании слов данного синонимичного ряда реализуется сема **"указание на предел сил".**

Даволі при использовании в ситуациях, цель которых – регулирование эмоционального взаимодействия, помогает выразить отношение говорящего субъекта к ситуации психологического давления со стороны второго участника, указав ему на границу его свободы, воли, и необоснованное **"расширение территории его желаний".** Это предикатив для эмоциональных "оккупантов", для остановки тех, кто не ограничивает свою свободу, не считается с желаниями, волей другого.

Годзе применяется для выражения желания **остановиться** в данном состоянии, подстроиться под ситуацию, принять её, не нагнетать больше эмоций. В отличие от предыдущего синонима, обращение к предикативу *до ўжо* акцентирует во взаимодействии длительность состояния, которое осознаётся как бесконечное и которое необходимо закончить.

Грубо просторечные слова *устыла, абрыдла, задзяўбло* используются в ситуациях, где главным является вербальное выражение отношения к самой ситуации. *Устыла* в своём значении восходит к "*стать неподвижным, замёрзнуть*" и связано с процессом загустения, затвердевания [3]. Такое образное основание помогает выразить экспрессивную оценку, связанную с ситуацией, *как если бы* в результате взаимодействия говорящий ощущал себя твёрдым, становящимся неподвижным, как бы мёртвым.

Происхождение предикатива *абрыдла* связано со словом *брыд* (в южн., зап., новг. русских говорах обозначает "*горечь, острота в воздухе, чад, испарения, от которых задыхаешься*") и близко к украинскому *бридкий* – "*гадкий, отвратительный, противный*" [3]. Поэтому эмоция, выражаемая этим словом, связана с ситуацией удушения едким дымом, физиологическим отвращением. *Задзяўбло* отсылает к образу ситуации выдалбливания отверстия чем-то острым, ритмично и целенаправленно в течение длительного времени. Эмотивная оценка, выражаемая с помощью *задзяўбло*, включает так же, как и в предыдущих случаях (*устыла, абрыдла*), физиологическое насилие, которое нужно немедленно остановить.

Реконструирование контекстуальной семы слов-синонимов, используемых в живописном произведении "ДАВОЛІ!" Жанны Капустниковой. Художественная композиция включает 8 постеров, с написанными от руки словами: *даволі, годзе, до ўжо, харэ, досыць, устыла, абрыдла, задзяўбло*. Каждое слово является предикативом в односоставном безличном нераспространённом восклицательном предложении, и это позволяет фонетическими и грамматическими средствами выразить сильную эмоцию, связанную с ситуацией насилия. Для того чтобы понять замысел самой художницы, мы должны проанализировать каждый визуальный фрагмент композиции и попытаться реконструировать контекстуальные семы слов-синонимов, используемых художницей для реализации темы бытового насилия.

Слова, ставшие лозунгами, размещены на неповторяющихся паттернах-фонах и имеют свой цвет. Паттерны-фоны (от англ. «шаблон, узор, образец») – схема-образ, действующая как посредствующее представление или чувственное понятие, благодаря которому выявляются закономерности в режиме одновременного восприятия и мышления. Используемые паттерны-фоны позволяют "распечатать" каждую бытовую ситуацию и охарактеризовать субъекта (женщину), испытавшую воздействие со стороны второго субъекта и вынужденную поэтому выступить с заявлением в виде данного постера со своим "лозунгом".

ДАВОЛІ! – слово голубого цвета на паттерне "ружа". Символическое значение цвета, его "психологический код" – это сообщение

окружающим о своём состоянии. Раппортный фон с красной геометрической розой отсылает к тканым вышивкам на чёрном тонком сукне, принтам на тонкой чёрной шерсти или жоккардовым рисункам плотных тканей. Во всех случаях создание подобных тканей является трудоёмким, сами ткани являются достаточно тяжёлыми и дорогими. Слово *даволі* имеет стилистический маркер книжного стиля речи и, как мы отмечали ранее, в ситуациях "выяснения отношений" реализует семный компонент "указание на необоснованное расширение территории воздействия". Это слово голубого цвета, который в психологии связывают со спокойствием, умиротворённостью. В сочетании с фоном слово *даволі* отсылает к образу женщины спокойной, стремящейся к стабильности, выстраивающей, возможно, сложные эмоциональные отношения, привыкшей к достатку и знающей цену вещам. Использование лексемы *даволі* для выражения предельного состояния в ситуации бытового насилия позволяет предположить, что она находится под гнётом желаний своего партнёра и сообщает ему об этом в сдержанной допустимой манере. Кто эта женщина? Образованная, интеллигентная. Ею манипулируют, а она терпит ради статуса и материального благополучия.

ДО ЎЖО! – само слово фиолетового цвета, который, в тесте Люшера, связан с мистикой, фантазированием. Фон – нечёткий: как бы выцветшие розы на блёклом розовом. Кажется, что ткань застирана, выношена. Возникает ассоциация с фланелевым халатом. Если сопоставить слово с его семантикой «длительности состояния" (в разговорном стиле) и фоновый паттерн, то можно представить ту, которая кричит «До Ўжо!" Это женщина, застрявшая в мечтах о будущем благополучии, в одних и тех же сценариях, постоянном воспроизведении одних и тех же ситуаций агрессии. Она как бы истёрлась между ними, потому что не учится на своём опыте, а ходит по кругу до остановки «ўжо».

ДОСЫЦЬ! – чёрного цвета. Чёрный передаёт идею исчезновения, конец, за которым уже ничего не будет. Фоновый паттерн – набивной ситец, орнаментальный фольклорный мотив. Такие принты используют на лёгких хлопчатобумажных плательных или бельевых тканях. Это недорогие мнущиеся гигроскопичные натуральные ткани. Из них шьют летнюю простую одежду или постельное бельё. Женщина, выраженная таким паттерном, – простая, не требующая внимания, любит порядок и чистоту в доме, стремится, возможно, всё делать по образцу, «по рисунку», соблюдая требования стандарта. Но и в её жизни существует тонкая грань, которая стирается от перенасыщения непрекращающимся газлайтингом. Она уже до краёв наполнена иронией, едкими замечаниями, игнорированием, передёргиванием её фраз и приписыванием слов, которых она не говорила, и поступков, которых не совершала.

ГОДЗЕ! Слово белого цвета. Основным качеством белого цвета является отталкивание, неприятие в себя, беспристрастность. Белый – цвет чистоты и справедливости. Это лозунг человека, уставшего угождать, подстраиваться, поддакивать. Раппортный паттерн: бордовый крупный геометрический цветок на красном фоне. Это орнаментальное решение традиционных двусторонних льняных или хлопковых покрывал, не используемое в одежде. Красный символизирует состояние "расходования энергии", выражает жизненную силу, нервную активность, стремление получать результаты и добиваться успеха, импульсивность, волю к насыщенной жизни. Белый и красный – самый сильный контраст цветов. Хозяйка гостиной с красными покрывалами тянет все тяготы на себе, и она устала тратить энергию впустую на того, кто этого не заслуживает.

УСТЫЛА. С понижением интонации, точка. Само слово сниженно разговорного стиля выражает экспрессивность в ситуациях неравнонаправленного взаимодействия. Оно чёрного цвета. Контрастом идёт фоновый паттерн – "прованс": голубые полевые цветочки на белом фоне. Распространённый цветочный мотив набивных ситцев. Этот фон ассоциируется с женщиной жизнерадостной, чистой, открытой, дающей тепло и добро души. Использование просторечного *устыла* указывает на истощение психической энергии, достижение предела психических сил, которое сопровождается внутреним застыванием, отвердеванием.

ХАРЭ! Жёлтый цвет фона с крупными красными пятнами производит впечатление пижамы, которая освобождает от тяжести забот, проблем, ограничений. Паттерн выражает несдержанность, экспрессивность, даже лучезарность «пижамной девчонки». Само слово *харэ* (сниженно просторечного стиля) указывает на весёлого подростка, которого «достали». Субъект насилия ещё шутит, но уже не до шуток. Серый цвет лозунга лишён каких-либо стимулирующих психологических энергий: жизнь из цветной и радостной превратилась в бесцветную и пустую.

АБРЫДЛА! Синоним, используемый в просторечном стиле общения, – розового цвета. Кто-то инфантильный огрызается. "Моя детка" устала от гиперконтроля, от почти военной дисциплины и неизменно следуемого наказания.

Женщина-ребёнок больше не может принимать, что её жизнь ей не принадлежит: у неё нет своего времени, своего места, своих занятий и своих мыслей – везде паттерн “милитари”. Девушка в розовом сдавлена едким отвратительным воздухом насилия домашнего очага, который только дымит и душит.

ЗАДЗЯЎБЛО! Коричневый цвет слова указывает на эмоции, непосредственно связанные с организмом, физическим началом. Человек ощущает болезнь или физический дискомфорт: в его сознание каждый раз вбивают что-то, оставляя головную боль. Человек просит это прекратить, но это не прекращается.

Слова исследуемого синонимического ряда в составе произведения искусства реализуют контекстуальную семему – «констатация нарушения личных границ» и помогают автору смоделировать различные по коммуникативному режиму ситуации насилия: от сдержанных, «в рамках приличий», до грубых, откровенных.

Зрителю же эти знакомые слова помогают понять замысел автора и спросить самого себя: какое из них моё? И почему? И как часто я его использую? Но что ещё более важно – задуматься и вспомнить, от кого мы слышим эти слова, кто произносит их в наш адрес.

Заключение. Насилие разнообразно, многолики его жертвы, ситуации, в которых оно совершается и допускается. Общим для всех его видов является разрушение личных границ человека, после чего он перестаёт быть субъектом взаимодействия, самоценной личностью, он превращается в объект предметного мира. И даже если внешне это не так, сам человек уже мыслит себя подобным образом. Чтобы этого не происходило, нужно научиться говорить разным людям с разной интонацией слова синонимичного ряда: ***хопіць, даволі, годзе, до ўжо, досыць, устыла*** и даже ***абрыдла***. И тогда насилия будет всё-таки меньше, и его можно будет контролировать, и в этом смысле синонимичный ряд – это произведение искусства.

ЛИТЕРАТУРА

1. Клышка, М.К. Слоўнік сінонімаў і блізказначных слоў / М.К. Клышка. – Мінск, 1993. – 445 с.
2. Янкоўскі, Ф. Народная сінаніміка / Ф. Янкоўскі. – Мінск, 1969. – 120 с.
3. Даль, В.И. Толковый словарь живого великорусского языка: в 4 т. / В.И. Даль. – М., 1991. – 2800 с.

Поступила в редакцию 31.05.2022

УДК [821.161.3.09:929]:[069+792](476.5)

Якуб Колас и Витебск

Шкирандо Ф.И.
Независимый исследователь, Витебск

На основе материалов Государственного архива Витебской области, данных сети Интернет, газетных публикаций 1930-х годов, новейших исследований автор впервые анализирует процесс мемориализации памяти Якуба Коласа в Витебске. Представлена информация об увековечении имени поэта в этом городе, о приобретенном для Витебского музея портрете Якуба Коласа кисти художника Бразера А.М., об улице Якуба Коласа в Витебске, о дружбе классика с Витебским драматическим театром. Приведен анализ первых постановок пьес Я. Коласа на сцене Витебского драматического театра. Указаны сведения о постановке произведений классика на сцене коласовского театра в послевоенное время, о выставочном проекте «Незабыўны вобраз песняра» к 140-летию со дня рождения Якуба Коласа в Витебском областном краеведческом музее (28.10.–21.12.2022 г.).

Ключевые слова: *Якуб Колас, мемориализация, увековечение, белорусская литература, Витебский драматический театр.*

(Искусство и культура. – 2022. – № 4(48). – С. 75–78)

Yakub Kolas and Vitebsk

Shkirando F.I.
Independent Researcher, Vitebsk

Based on the materials of the State Archive of Vitebsk Region, Internet data, newspaper publications of the 1930s, and the latest research, the author analyzes for the first time the connection between Yakub Kolas and Vitebsk. Data are presented on the perpetuation of the poet's name in our city, on the portrait of Yakub Kolas by the artist Brazer A.M. acquired for Vitebsk Museum, on Yakub Kolas Street in Vitebsk, on the friendship of the writer-classic with Vitebsk Drama Theater. The analysis of the first performances of the plays by Y. Kolas on the stage of Vitebsk Drama Theater is given. Data are given on the staging of the works of the writer on the stage of Kolas Theater in the post-war period, on the exhibition project "Unforgettable in the image of the poet" for the 140th anniversary of the birth of Yakub Kolas in Vitebsk Region Museum of Local Lore (28.10.–21.12.2022).

Key words: *Yakub Kolas, memorialization, perpetuation, Belarusian literature, Vitebsk Drama Theatre.*

(Art and Cultur. – 2022. – № 4(48). – P. 74–78)

Нынешний год в Беларуси проходит под знаком двойного юбилея – 140-летия Якуба Коласа и Янки Купалы. Якуб Колас – классик не только белорусской литературы, но и мировой. Вместе с Янкой Купалой он был одним из основателей новой белорусской литературы и современного литературного языка. Произведения Якуба Коласа переведены более чем на 40 языков мира и широко представлены в театральном, музыкальном и кинематографическом искусстве.

За произведения прозы, работы в области литературоведения и критики в Беларуси присуждается премия Якуба Коласа. В 1957 году была выпущена почтовая марка СССР с изображением Якуба Коласа. В 1992 году Центральный банк Российской Федерации выпустил памятную монету в память о поэте. В 2002 году в Беларуси выпущены монета и марка, посвященные 120-летнему юбилею со дня рождения Якуба Коласа. В разных городах Беларуси поэту установлены памятники, а его имя носят улицы, площади, образовательные и культурные учреждения. В Минске на площади Якуба Коласа создана целая архитектурная композиция, в центре которой располагается памятник поэту, слева от него – памятник, посвященный поэме «Сымон-музыка», а справа – повести «Дрыгва». Памятники поэту, кроме Минска, установлены также в деревне Николаевщина, в Новогрудке, Несвиже, Ганцевичах, других населенных пунктах. Имя поэта носят Центральная научная библиотека Национальной академии наук Беларуси, Несвижский государственный колледж.

Цель данного исследования – проанализировать мемориализацию памяти Якуба Коласа в Витебске.

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

История мемориализации памяти Якуба Коласа в Витебске. Обратимся к архивным документам и научным публикациям. Первое упоминание об этом мы нашли в протоколе внеочередного заседания президиума Витебского окружного исполнительного комитета от 15 января 1927 года. Как сказано в документе, «окрисполком постановил в ознаменование двадцатилетней работы поэта Якуба Коласа присвоить 5-й семилетней школе имя Якуба Коласа. Считать необходимым купить портрет Якуба Коласа художника Бразера, отпустив для этого 150 рублей из запасного фонда окрисполкома. Портрет передать в отделение Витебского музея» [1].

В Витебске рабочая школа-семилетка № 5 имени Якуба Коласа находилась в районе кирпичного завода на Суражском шоссе (с 1961 года улица Гагарина). После Великой Отечественной войны имя поэта почему-то не упоминалось в названии школы. В мае 1954 года школа из семилетней реорганизована в СШ № 5. В 2022 году произошло знаковое событие для педколлектива и учащихся СШ № 5 – школе присвоено имя Героя Советского Союза, Почетного гражданина города Витебска Григория Ивановича Богомазова [2].

А какова же судьба портрета Якуба Коласа, который был приобретен у известного белорусского художника А.М. Бразера для Витебского музея. Как ни удивительно, он сохранился и находится в довоенной коллекции живописи Витебского областного краеведческого музея [3]. Из старой инвентарной книги можно узнать, что в музей портрет поступил 25 февраля 1927 года от Витебского окружного исполнительного комитета.

Есть в нашем городе и улица Якуба Коласа. Она расположена в западной части Витебска, в Железнодорожном районе. Прежнее название – 21-я Городокская улица. Пересекается с Железнодорожной улицей и улицей Гастелло. На улице Якуба Коласа находится средняя школа № 7 [4].

Дружба классика белорусской литературы с Витебским драматическим театром. Наш национальный академический драматический театр получил имя Якуба Коласа в 1944 году. Первоначально он назывался Вторым белорусским государственным театром (БДТ-2). На церемонию открытия театра 21 ноября 1926 года приехала группа белорусских писателей, председатель Инбелкульта Игнатовский, нарком просвещения Балицкий и другие официальные лица. Состоялась премьера спектакля по пьесе И. Бэна «В былые времена».

В газете «Заря Запада» за воскресенье 21 ноября 1926 года была помещена эмблема театра, рядом аршинными буквами написано: «Няхай жыве беларуская культура і мастацтва! Няхай жыве саюз вольнай працы і вольнага мастацтва! Шчырае прывітанне і пажаданне поспехаў у працы Другому Беларускаму дзяржаўнаму тэатру!» А дальше шли многочисленные поздравления. От Якуба Коласа и Змитрока Бядули, т. Игнатовского, от редакции газет «Заря Запада» и «Чырвоная змена» (Минск), республиканского литературного объединения «Маладняк», украинского общества драматургов и композиторов, Витебского окружного общества краеведения, коллектива 2-го МХАТа, Высших курсов белорусоведения, коммунистического университета им. Ленина, частей Красной Армии, дислоцированных в Витебске [2].

А коласовским наш театр можно считать с 1932 года. Именно тогда началась долгая творческая дружба театра и поэта. Артисты театра бывали в гостях у писателя даже на его даче под Минском. В результате творческого содружества Якуб Колас завершил начатую еще в 20-е годы пьесу «Вайна вайне», которую театр планировал поставить в мае 1932 года. Но неожиданно в театре сменился режиссер. И только в 1936 году новый главный режиссер театра Виктор Дарвишев вернулся к пьесе Якуба Коласа. 10 января 1936 года А. Ильинский, И. Дорский, И. Матусевич и В. Дарвишев встретились в Доме писателей в Подблони с Якубом Коласом и обсудили план работы над постановкой пьесы «Вайна вайне». Об этом писал Я. Колас в письме С. Городецкому 11.01.1936 г. [5].

Почти год театр, который тогда находился на Смоленской площади, 4 (сейчас площадь Ленина), с энтузиазмом работал над ее постановкой. За это время Якуб Колас неоднократно приезжал в театр, сам читал артистам свою пьесу, не раз присутствовал на репетициях, подсказывал видение того или иного героя [6; 7]. Приехал он, конечно, и на премьеру спектакля в январе 1937 года. Поставил его главный режиссер театра Виктор Дарвишев. Оформили постановку художники А. Босулаев и В. Филиппов, музыку написал композитор М. Красев. Театр сохранил лирический коласовский колорит, донес до зрителя богатство его языка, пронизанного острой народной иронией, пересыпанной пословицами и шутками. Благодаря исполнителей за постановку, Якуб Колас отметил: «Я рад, что наша общая работа не пропала зря. Я никогда не чувствовал такого творческого подъема, перечитывая свои произведения, как сейчас, когда одно из них впервые услышал и увидел со сцены. Сейчас я буду работать для сцены и дальше» [8; 9].

В. Дарвишев откровенно говорил после премьеры: «Якуб Колас гады чатыры назад напісаў рад значных і насычаных сцэн, аб'ёмам на цэлую п'есу. Але ні ён, ні нашы тэатры не браліся за рэалізацыю гэтага твора на сцэне. Якуб Колас па сваёй скромнасці вялікага даравання сапраўднага мастака не падштурхоўваў сам свайго твора на сцэну, а кіраўнікі нашых тэатраў не зацікавіліся ў гэтых першапачатковых сцэнах зернямі здаровага рэалістычнага вялікага твора, якія аўтарам маглі быць завостраны сцэнічна і ўкамплектаваны ў дзейсную п'есу» [8]. Позднее в газете «Віцебскі пралетарый» он добавил следующее: «Успех спектакля объясняется прежде всего качествами пьесы. Ее живыми реалистическими образами – не вымученными и придуманными, а искренними и простыми. Меня как режиссера сразу стала согревать и притягивать ясность, четкость и строгая простота произведения Якуба Коласа» [15, с. 107].

Именно для Витебского драматического театра Якуб Колас написал и вторую свою пьесу «У пушчах Палесся», которую театр поставил 7 ноября 1937 года в день двадцатой годовщины Октябрьской революции. Пьеса написана по повести «Дрыгва», которая приобрела широкую известность и популярность у читателей. В ней рассказывается о приходе в полесскую деревню польских захватчиков, о социальных противоречиях в среде крестьян, о совместной борьбе партизан и Красной Армии за свои революционные завоевания. Центральной фигурой в спектакле был Дед Талаш. В спектакле с большим успехом выступили А. Ильинский (Дед Талаш), С. Скальский (Мартин Рыль), Р. Кошельникова (Авгиння), Т. Сергейчик (Савка Мильгун) и другие исполнители. Режиссеру спектакля В. Дарвишеву удалось связать достаточно обширный материал пьесы в единую волнующую поэму о борьбе и победах белорусского народа над врагами. Постановка пользовалась большим успехом у зрителя. На первом спектакле присутствовал сам Якуб Колас. Он поблагодарил присутствующих за теплый прием, а режиссера и артистов за совместную дружную работу над постановкой пьесы [11].

Театр не только собирал приезжавших и приходивших на показы спектакля «Вайна вайне» в свой собственный зрительный зал, но и вывозил постановку даже в пределах Витебска. В письме от 14.02.1937 г. к переводчику С. Городецкому Якуб Колас писал, что лично присутствовал на показе спектакля в Доме Красной Армии для летчиков [5, с. 57]. Дом этот находился на нынешнем проспекте Черняховского, 13/99. Как вспоминала артистка театра Татьяна Бондарчик, зимой 1937 года было организовано коллективное посещение спектакля «Вайна вайне» колхозниками-ударниками Лиозненского района, которые приехали из Лиозно в Витебск специальным поездом. Их встретили на вокзале, привезли в театр, провели в гардероб. После спектакля колхозников угостили чаем, а на прощание они сфотографировались в фойе с некоторыми действующими лицами. Был еще один приезд на лошадях. Вся площадь перед театром была заставлена санями и лошадями. Колхозники приехали со своей музыкой – гармонями, барабанами. Как на большой праздник! [12].

В феврале 1940 года БДТ-2 осуществил трехмесячную гастрольную поездку в Белосток. Среди других спектаклей был и «У пушчах Палесся». БДТ-2 стал первым театром, который познакомил зрителей Белостока с советским сценическим искусством [13; 14, с. 66]. Успехом пользовался этот спектакль и во время гастролей театра на Украине. Пьесы «Вайна вайне» и «У пушчах Палесся» стали вехами в творческой истории театра [14].

Драма в трех действиях с прологом и эпилогом по мотивам романа Якуба Коласа «На ростанях» получила в театре название «Навальніца будзе» (декабрь 1958 года). 21 ноября 1976 года состоялась премьера спектакля «Сымон-музыка» (режиссер В. Мазынский). К 100-летнему юбилею поэта (1982 г.) на сцене коласовского театра был представлен спектакль «На дарозе жыцця» как драматическая поэма, имеющая подзаголовок «Два круга». Первый круг включал в себя произведения Я. Коласа и фрагменты поэмы «Новая зямля», второй – фрагмент из «Сымона-музыки» с акцентом на судьбу Ганны. Спектакль был показан на юбилейном вечере и представлял собой драматический образок – структуру из стихов Якуба Коласа и фрагментов из двух его поэм.

Спектакль «Зямля» поставлен в декабре 2000 года В. Барковским по мотивам поэмы «Новая зямля», произведениям и дневникам Якуба Коласа в жанре снов памяти [10]. Детальный анализ коласовской драматургии на коласовской сцене имеется в названных научных публикациях доктора искусствоведения профессора Т.В. Котович.

Второй раз к поэме «Сымон-музыка» обратился М. Краснобаев. Подступом к новой работе можно считать литературно-музыкальную ком-позицию «Ад казак вечароў, ад песень дуда-роў…», поставленную им в 2012 году на кон-цертной сцене и посвященную 130-летию со дня рождения Якуба Коласа. В 2018 году М. Краснобаев перенес поэму классика «Сымон-музыка» на сценические подмостки (он и автор инсценировки, и режиссер-постановщик).

20 и 22 ноября 2022 года к 140-летию классика на камерной сцене коласовского театра состоялись премьерные показы по пьесе А. Козюханова «Дзеці. Вёрсты». Пьеса поставлена по мотивам известных произведений Якуба Коласа – «На дарозе жыцця» и трилогии «На ростанях».

Заключение. Присутствует уверенность, что театр будет возвращаться к этим и другим произведениям Якуба Коласа с новым их прочтением [15].

В связи со 140-летием со дня рождения классика в Витебском областном краеведческом музее прошла выставка «Незабыўны вобраз песняра» (28.10–21.12.2022 г.), предоставленная Государственным литературно-мемориальным музеем Якуба Коласа в Минске. На выставке экспонировались 22 прижизненных графических портрета Якуба Коласа, выполненных художником Семеном Герусом в первой половине 1950-х годов. Кроме зарисовок Семена Геруса были представлены мемориальные вещи дома Якуба Коласа (шкатулки, сундучки), а также его семейные фотоснимки. В рамках юбилейной выставки жители и гости Витебска получили уникальную возможность увидеть интересные и чрезвычайно ценные полотна с изображением песняра, созданные с натуры, которые в начале 1998 года Государственный литературно-мемориальный музей Якуба Коласа приобрел у художника, а также мемориальные вещи писателя, которые очень редко покидают стены музея. Выставка была дополнена книгами Якуба Коласа и портретом белорусского классика, сделанным художником Абрамом Бразером в 1926 году, из довоенной коллекции живописи Витебского областного краеведческого музея.

ЛИТЕРАТУРА

1. ГАВО. – Ф. 118. Оп. 1. Д. 202. Л. 4.
2. История, традиции, достижения учреждения образования [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://sch5vitebsk.schools.by/m/pages/istorija-shkoly. – Дата доступа: 14.10.2022.
3. Дюхова, Ксения. Атрибуция художественных произведений из довоенной коллекции живописи Витебского областного краеведческого музея (ВОКМ) / Ксения Дюхова // В кн.: Малевич. Классический авангард. Витебск. 12. – Минск: Изд. центр «Экономпресс», 2010. – С. 157, 183.
4. Улица Якуба Коласа [Электронный ресурс]. – Режим доступа: evitebsk.com/wiki/Улица_Якуба_Коласа. – Дата доступа: 14.10.2022.
5. Запартыка, Г. Якуб Колас – драматург: з матэрыялаў Беларускага дзяржаўнага архіва-музея літаратуры і мастацтва / Г. Запартыка // Роднае слова. – 1998. – № 10. – С. 51–59.
6. Дорскі, І. Чытка п’есы Якуба Коласа ў БДТ-2 / І. Дорскі // ЛіМ. – 1936. – 26 крас.
7. Люгоўскі, Б. Арганічная сувязь з народам / Б. Люгоўскі // Віцебскі пралетарый. – 1936. – 15 кастр.
8. Дарвішаў, В. Якуб Колас у БДТ-2 / В. Дарвішаў // ЛіМ. – 1937. – 28 студз.
9. Дорскі, І. Думкі пра п’есу і пра спектакль: «Вайна вайне» Якуба Коласа ў БДТ-2 / І. Дорскі // ЛіМ. – 1937. – 28 студз.
10. Котович, Т.В. Коласовская драматургия на коласовской сцене / Т.В. Котович // Весн. Віцеб. дзярж. ун-та. – 2009. – № 2. – С. 106–112.
11. Дорскі, І. Поспех п’есы Якуба Коласа / І. Дорскі // Віцебскі пралетарый. – 1937. – 10 лістап.
12. Котович, Т.В. История названий и зданий коласовского театра в Витебске / Т.В. Котович // Ученые записки УО «ВГУ им. П.М. Машерова». – 2009. – Т. 8. – С. 145.
13. Дорскі, І. Драматургія народнага паэта / І. Дорскі // Віцебскі рабочы. – 1940. – 8 сн.
14. Котович, Т.В. Театральная культура Витебщины XX века: монография / Т.В. Котович. – Витебск: УО «ВГУ им. П.М. Машерова», 2009. – С. 62–66.
15. Подлипский, А. Так начинался коласовский театр / А. Подлипский // Народнае слова. – 2006. – 21 лістап.

Поступила в редакцию 18.10.2022

УДК 7.091.4(476.5):[792.8:793.3]

IFMC-2022: пространство интеллектуального танца

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

Международный фестиваль современной хореографии в Витебске IFMC ведет свою историю с конца 1980-х гг., появившись в пространстве Второго витебского ренессанса в конце XX века, возродившего и трансформировавшего идеи витебского Супрематического Ренессанса 1910–1920-х гг. «Витебск часто называют культурной столицей Беларуси, – декларируют авторы сайта фестиваля. – В начале XX века наш город стал одним из культурных мировых центров благодаря поискам авангардистов – Малевича, Лисицкого, Шагала, Бахтина, Соллертинского, Преснякова и других» [1]. Как утверждают члены команды, авангард начала XX века сегодня уже мировая классика. Фестиваль же, по их словам, это одна из попыток вернуть городу былую славу, возродить его роль в мировом творческом процессе.

Ключевые слова: *IFMC в Витебске, современный танец, интеллектуальный поиск, гармония хореографии.*

(Искусство и культура. – 2022. – № 4(48). – С. 79–82)

IFMC-2022: the Space of Intellectual Dance

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

The International Festival of Modern Choreography in Vitebsk dates back to the late 1980-s. It appeared in the space of the late 20th century Second Vitebsk Renaissance which revived and transformed the ideas of Vitebsk supremacist Renaissance of the 1910–1920-s. The authors of the Festival site declare: “Vitebsk is often called the cultural capital of Belarus. In the early 29th century our city became one of the world culture centers due to van guard artists’ searches: Malevich, Lisitski, Chagall, Bakhtin, Sollertinski, Presniakov and others".[1]. According to the team members, the early 20th century van guard has become today world classics. While the Festival, as they put it, is one of the attempts to revive the city former fame, its role in the world artistic process.

Key words: *IFMC in Vitebsk, modern dance, intellectual search, harmony of choreography.*

(Art and Cultur. – 2022. – № 4(48). – P. 79–82)

Проект IFMC – самый продолжительный и успешный среди прочих известных и перспективных идей времени 1980-х. Несмотря на то, что некоторые критики и исследователи современной хореографии утверждают о кризисном состоянии дела, Витебский фестиваль вновь и вновь подчеркивает развитие и неожиданные повороты проекта. В советском и постсоветском художественном бытии авторское предложение Марины Романовской и ее команды стало первой и долгое время (в течение десятилетия) единственной инициативой конкурса в искусстве движения/тела/мысли/индивидуальности/новой танцевальности.

Цель статьи – анализ наиболее интересных сценических предложений фестиваля IFMC-2022 и выявление смысловых констант.

Современная хореография в Витебске как со-событие и событие духа. В начале истории фестиваля среди тех, кто находился у его истоков и слагал его легенду, его матрицу, определял его уровень и направление развития, были «Фабрика натюрмортов» (Владимир Поляков, Москва), «Aura» (Беруте Летукайте, Литва), «Свободный балет» Николая Огрызкова (Москва), театр «Провинциальные танцы» Татьяны Багановой (Екатеринбург), «Fine 5» (Рене Ныммик и Тиина Оллеск, Эстония), Пермский театр «Балет Евгения Панфилова», Театр современного танца Натальи Фиксель (Новосибирск). Эти хореографы и исполнители определили систему фестиваля в ее главных элементах, в танце как сценическом проявлении гармонии тела и духа.

Адрес для корреспонденции: e-mail: t.kotovich@yandex.ru – Т.В. Котович

По высказанной сентенции профессора Ю.М. Чурко, исследователя классического балета и народного танца: «…Хореографы, отказавшись от регламентаций соцреализма, оказались, по сути дела, в маргинальной ситуации – на перекрестке разных течений и направлений в искусстве, не включенными ни в какую художественную школу. Освоение форм современного танца шло разными путями: цитирование принципов и стиля, стилизация, диалог. История IFMC свидетельствует, что за короткое время, десятилетие с небольшим, у нас появилось не меньше авторских стилей, чем на Западе» [2].

Инициаторов интересовало произведение как целостное сценическое явление, как то, что сочетает современную образность с современным мировоззрением, то, что выходит за предел обязательных в классике движений и поз, что отражает особенности движения танцовщика, его мысли и его свободы. И если на континенте и в Америке постмодернистский танец имел к этому времени и устоявшиеся, и динамически развивающиеся каноны, то в нашем поясе это было абсолютным новшеством и территорией эксперимента, поиска, актуального мышления. Несмотря на то, что и в Витебском фестивале, и в современной постсоветской хореографии вообще пройден путь в более чем тридцать лет, это искусство остается многовекторным, включающим несовместимые и вполне совмещающиеся виды пластики: фольклор и акробатику, приемы боевых искусств и восточные элементы, – повторяющиеся, в некотором смысле постоянно цитируемые, ставшие обычной постмодернистской практикой, однако главным ядром содержащие импровизацию, сиюминутность сценического существования и свободу движения. Говоря словами Бориса Пастернака, «талант – единственная новость, которая всегда нова». В этом первое и всегда действующее на восприятие качество конкурсного танца. И следующее – усилие разума воспринимающего для анализа, понимания, раскрытия смыслов увиденного произведения.

33-й IFMC, проведенный в конце ноября 2022 года, принял 24 участника конкурса из Беларуси, России, Армении и Казахстана. Программа включала восемь конкурсных блоков, выставку акварелей Вл. Васильева «Танцующая кисть» и фотографий Рустама Сюнякова «Грузчики ветра», гостевые спектакли и встречи «После занавеса», теоретические мастер-классы членов экспертного совета, пресс-конференции. Беседы исследователей/критиков и конкурсантов/исполнителей касались и глубин сегодняшнего художественного мышления, и собственно исполнительского мастерства, и кризисных кросс-стилевых ситуаций в пространстве современного танца и заимствованиях, касались Супрематического балета в Витебске и танцевальной математики Оскара Шлеммера в Баухаузе, проводился анализ постановок нынешнего конкурса. Именно в этих беседах подчеркивалось правило движения/обновления фестивальной традиции: 1) обращение к фольклору и неопримитиву, дающее неожиданные результаты и меняющее призму восприятия искусства (как это было у авангардистов начала XX в.: М. Ларионова, Н. Гончаровой, К. Малевича); 2) обращение к мышлению первых лауреатов и лидеров IFMC, чье творчество осталось актуальным и свежим до сих пор (как показал вечер восстановленных балетов Евгения Панфилова); 3) философское осмысление создаваемого произведения как события духа.

Лидеры фестиваля. *Гран-при жюри IFMC-2022* – «Всякое действие рождает противодействие», театр танца «Проспект», Тюмень, хореография Оксаны Баклановой; *Премия имени Евгения Панфилова от экспертного совета фестиваля* – «Планета А», проект «Х-перИменты», Гомельский государственный колледж искусств им. Н.Ф. Соколовского, хореография Валентина Исакова.

На фестивале IFMC-2022 наиболее концептуальным стал спектакль Валентина Исакова. Его структура открыта, состоит из трех элементов, и вместе с тем ее целостность сложна, не является гладкой как шар, а как будто увлекает зрителя внутрь себя и одновременно проникает в поры зрительской души, расслаивает восприятие и тут же собирает его в совокупность, пронзая болью в своей словно отстраненной почти медитации.

На заднике сцены возникает видеопроекция из фрагментов фильмов Андрея Тарковского: из «Сталкера», «Соляриса», «Андрея Рублева», «Зеркала», из сюжетов современных фильмов – с бегущими людьми и перевернутыми авто. Герои Тарковского читают Ветхий Завет, говорят о космосе и человеке, о знании и незнании, о желании и стремлении человека. Центральным кадром становится «Отче наш», когда внятный и громкий бархатный и тревожный голос читает всем понятный и всегда новый/главный текст молитвы, и кадр из «Зеркала», где ветер мнет высокую траву и раскрывается дверь деревянного дома и выходит из нее маленький мальчик, и кадры из «Зеркала» со словами: «Я могу говорить!!».

В центре сценического планшета действуют танцовщики, они почти статичны, их движения минималистичны, их тела всегда вертикально

направлены или собираются сидящими в центре и как бы согревающими друг друга или прощающимися друг с другом, но мало наклонов, спиралей и вращений, пробежек, поддержек и взлетов. Представление на сцене являет собой как бы выпавший из видеопроекции фрагмент, словно прорезающий видеоизображение черными стрелами/фигурами скальпель, вынимающий каждую фигуру из киновысказывания Тарковского и выдвигающий ее, безмолвную и застывшую от боли. С фонаря в кромешной тьме спектакль начинается и светом фонаря завершается. Постановщик использует движение «шагом», т.е. сочетанием почти даосской динамики со статикой. И это позволяет нам увидеть и понять, как тело сосредотачивает в себе боль, как застывает и каменеет.

На авансцене из кулисы в кулису вылетают и катятся по планшету сверкающие большие тонкие диски, как остовы автомобильных колес, падают, снова катятся. Танцовщики иногда поднимают их, и те из метафоры остатков некоей цивилизации превращаются в предмет танцевального действия, а затем, заполняя сцену, становятся метафорой апокалипсиса.

Постановщик преодолевает документальность высказывания и публицистичность, он расширяет пространство/время спектакля: визуальное мышление Тарковского позволяет ему выйти на горизонт бытийности, на детскость и старость как точки человеческого существования, на космос Соляриса как бесконечность и совесть/нравственность, на природу и ее сильный ветер шторма, на все мысли о предназначении человека. Застывший от боли человек на земле таким приемом постановщика как будто преодолевает свою конечность, свою отграниченность и свою боль, он расширяется до боли вселенской, вбирает в себя этот мир, становится катящимся острым диском и превращается в бесконечность. Хореография этого спектакля позволяет не просто акцентировать танец, но «говорить» (подчеркнем, у Тарковского: «Я могу говорить!») с помощью тела.

Художник по свету Семен Давыденко варьирует визуальную партитуру постановки, слегка акцентируя или танцовщиков, или видеоизображение, или резко только движение дисков, использует боковые нижние кулисные фонари или «растворяет» существующее на сцене, словно погружая его в дымку исчезновения.

Концептуальным является и произведение ансамбля кафедры хореографии Белгосуниверситета культуры и искусств «Пыль» в постановке Евгения Цыбулько (специальная премия экспертного совета «Перспектива»), где высказывание автора символично и вместе с тем очевидно предметно/реалистично. В бархатном терракотовом свете в центре сцены юноша всматривается в нечто неведомое и странное: изогнутое, свернутое таинственное нечто имеет выпуклое тело и не имеет головы, на месте которой полупрозрачный эллипсоид. Замершая фигура медленно разворачивается, с кошачьей пластикой движется и нападает. Из верхнего кармана сорочки юноши появляется пакетик, из которого высыпается плотная и густая пыль, он ее сдувает, снова рассыпает по планшету сцены, рисует на ней узоры. Сценическое пространство растворяется в клубах пыли, из кулис выползают новые фигуры с эллипсоидными головами, окружают человека, он задыхается в их объятиях. Пыль становится главным действующим объектом, непостижимым для человека, из чего-то обыденного превращается в существо мистическое, превышающее понимание – и спектакль переходит в пространство/время метафизики, его смыслом становится противостояние Року, и невозможность этого противостояния, и немота перед силой Рока.

Несомненно, в этих двух работах есть элементы медитативности в медленном, плавном движении как будто в полуреальном сне или зыбучем мареве пыли.

Практики звуковой медитации используют участники постановки «Connect», проект и хореография Дениса Чернышова, Челябинск (Вторая премия жюри фестиваля). Музыкальные инструменты (ударная установка и др.) размещены в центре сценической площадки, между ними звучащие чаши. Исполнители и танцовщики, и музыканты одновременно, они помещены в пространство музыки и в ней существуют, играют и передвигаются медленно, а горизонталь тела является главным опорным элементом движения. Мы можем уловить некоторый сюжет и увидеть диалог исполнителей, прочесть их отношения, но наиболее очевидна постепенная потеря сюжетности и даже материальности инструментов. Солист начинает извлекать звуки из чаши в центре, они нарастают, заполняют сцену и зрительный зал, погружая всё в пространство медитации.

Современный танец утверждает открытость, контактность хореографии [3]. Однако обсуждаемое экспертами на фестивале в достаточной мере выявляет и обратное: произведения не обращены к зрителю, как в массовой культуре, чтобы угодить ему, они заставляют его самого проникать в смыслы и эстетического языка, и нравственного смысла, произведения не раскрываются сразу и требуют расшифровки самим зрителем. К примеру,

необходимо знать и понимать творчество Андрея Тарковского, чтобы войти в пространство/время/смыслы «Планеты А»; представлять себе активность и загадочность древнегреческих Мойр, чтобы включиться в пространство/время/смыслы «Пыли»; обладать информацией о звучащих/поющих чашах и их воздействии на человека, чтобы услышать звук пространства в «Connect».

Однако следует отметить, что на фестивале были показаны представления пародийные, с бытовыми сюжетами – характерные, игровые. Это – постановки Дианы Юрченко «Клио», «Кавалер» (Витебск). И «Криминальное чтиво» в хореографии Адлета Таменова (Труппа современного танца «Самрук», Алматы), номер которого открывал завершающий фестиваль концерт и вызвал овации зала: цирковой, игровой, сюжетный, изысканный, пластический, легкий. Изысканность и интеллигентность номера позволяет выделить его из категории массовой культуры и осознать как пародию на массовую культуру.

«Всякое действие рождает противодействие» Оксаны Баклановой (театр танца «Проспект», Тюмень) объединяет интеллектуальное ядро фестиваля и его эстетическую сосредоточенность: в самые трудные моменты существования человек взыскует красоты – движение восьми мужчин со скульптурными телами на сцене, их переплетения в духе знаменитой скульптурной композиции «Лаокоон», их веерообразные композиции из тел, передвижения цепочками по задней границе сцены, их «ручейки»-рукопожатия, их круговые пластические композиции составляют зрелище энергии и гармонии, что отсылает к древнегреческим мистериям и олимпиадам. Вторая часть произведения представляет иную интонацию, хотя в определенной мере движения и композиции повторяются (если в первой части танцовщики выступали в телесных трэссах и были подобны обнаженным олимпионикам, то теперь они облачены в черные строгие костюмы). Здесь возникают и иные смыслы: постоянно повторяются слова из Конституции о врожденных правах человека и о достоинстве человека). В спектакле объединены и противопоставлены две темы: врожденной гармонии тела как объекта космической красоты и космической математики и врожденного попираемого права человека на индивидуальность и красоту существования.

Заключение. В пространстве массовой культуры фестиваль в Витебске IFMC остается вновь и вновь ежегодно возрождаемым пространством интеллектуального искусства духовного поиска и интуиции души. Фестиваль 2022 года есть подтверждение развития, молодости, энергии молодых тел, красоты и гармонии хореографических решений, безостановочных исканий.

Иллюстрации для статьи предоставлены фотографом Геннадием Дубининым.

ЛИТЕРАТУРА

1. Международный фестиваль современной хореографии в Витебске [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://ifmc.dance/ru/. – Дата доступа: 04.11.2022.

2. Чурко, Ю.М. Линия, уходящая в бесконечность / Ю.М. Чурко. – Минск, 1999. – С. 129.

3. Современная хореография [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://etudenn.ru/sovremennaya-horeografiya.html. – Дата доступа: 05.11.2022.

Поступила в редакцию 18.11.2022

УДК 75.049.6:37.091.3

Натюрморт из одного предмета как учебное задание по станковой графике

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

Статья посвящена анализу развития творческого потенциала студентов художественных специальностей в процессе выполнения одного из учебных заданий по композиции в станковой графике – выполнению натюрморта, состоящего из одного предмета.

Современная визуальная культура насыщена изображениями отдельных предметов, но большая часть таких изображений носит рекламный или справочный характер. В станковой графике, иллюстрации и живописи художниками создано немало работ, которые можно охарактеризовать как «портретное» изображение предметов. В период учебы на художественно-графическом факультете студенты при изображении одного предмета сталкиваются в основном с задачами учебного рисунка. Композиция натюрморта с одним предметом подталкивает студента к активному переосмыслению имеющейся подготовки и творческому поиску нестандартных решений. Подобные задания позволяют лучше понять взаимосвязь художественного образа и композиционных компонентов, развивают ассоциативное мышление и воображение обучающихся. В то же время процесс выполнения эскизов учебного задания в традиционных материалах графики можно сочетать с использованием современных технологий (смартфон, фотоаппарат, компьютер). При правильной мотивации студентов и индивидуальном подходе в результате выполненного учебного задания получается выставочный творческий материал.

Ключевые слова: *станковая графика, натюрморт, учебное задание, предмет, предметный мир, композиция, художественный образ.*

(Искусство и культура. – 2022. – № 4(48). – С. 83–87)

One-Object Still Life as a Training Task in Easel Graphics

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

The article is concerned with the analysis of the development of the creative potential of Art students in the process of performing one of the training tasks on composition in easel graphics – a still life consisting of one object.

Modern visual culture is saturated with images of individual objects, but most of these images are of an advertising or reference nature. In easel graphics, illustration and painting, artists have created many works that can be described as a “portrait” image of objects. Art students, when depicting one object, are faced mainly with the tasks of academic drawing. The composition of a still life with one object pushes the student to actively rethink the existing training and creatively search for non-standard solutions. Such tasks make it possible to better understand the relationship between the artistic image and compositional components, develop associative thinking and imagination of students. At the same time, the process of completing sketches of a training task in traditional graphic materials can be combined with the use of modern technologies (smartphone, camera, computer). With the right motivation of students and an individual approach, as a result of the completed educational task, you can get exhibition creative material.

Key words: *easel graphics, still life, training task, object, objective world, composition, artistic image.*

(Art and Cultur. – 2022. – № 4(48). – P. 83–87)

Многолетний опыт преподавания станковой графики на художественно-графическом факультете позволяет нам утверждать, что изучать графику, не осваивая композицию, невозможно. Мы также полагаем, что высшее художественное образование в обязательном порядке подразумевает глубокую теоретическую подготовку. Как следствие – каждое практическое учебное задание по графике должно являться и теоретическим исследованием по композиции.

Адрес для корреспонденции: e-mail: Kostogryz@tut.by – О.Д. Костогрыз

Графика – это вид изобразительного искусства, а не только одна из учебных дисциплин. Изучая графику, мы изучаем искусство, поэтому важно, чтобы все учебные задания по станковой графике содержали творческий компонент. Одна из целей дисциплины «Графика» – постижение искусства композиции в графике и развитие творческого потенциала обучающихся, что заключается в умении работать с художественными образами: воспринимать произведения искусства, созданные кем-то другим, и создавать собственные оригинальные выразительные композиции. Мышление сегодняшнего человека преимущественно графично, «…развитие современной технической цивилизации стимулирует развитие графического мышления у большого количества людей, не занимающихся собственно графикой. Этот факт нельзя не учитывать тем, кто профессионально связан с графикой, изучает ее или преподает графические дисциплины. Современный образованный человек способен воспринимать и переживать сложные художественные образы…» [1, с. 7].

Создавать сложные художественные образы нельзя научиться, решая однотипные задачи. Большую пользу обучающимся приносят новые для них, «неудобные» учебные задания. Автор данного материала полагает, что таким полезным заданием в станковой графике является создание творческой композиции натюрморта, состоящего из одного предмета.

Проведенный анализ специальной литературы не выявил широкого использования аналогичных заданий в курсах графики в учреждениях высшего образования.

Цель статьи – проанализировать и обобщить практический опыт автора в работе со студентами по созданию композиции натюрморта, в которой применяется один предмет.

Предметный мир или предметная среда является неотъемлемой частью нашей цивилизации (речь идет о предметах, созданных человеком). Любой предмет является частью предметного мира, и как его часть может характеризовать отдельного человека, социум и эпоху в целом. При этом следует помнить, что мы оцениваем не только функциональные качества предметов, но и эстетические их параметры.

«Процесс чувственного синтеза зрительного впечатления можно назвать **общим чувством предметности** (выделено И.Г. Сапего). Это именно чувство, то есть определенное выражение того, что человек испытывает при виде вещи. Это акт оценки, осознания, отношения и т.д., то есть переживания, вбирающего большой диапазон исходных моментов, включая настроение, психический склад и личный опыт художника» [2, с. 21].

Натюрморт – это не просто изображение предметов, которые окружают или интересуют художника. Тысячи и тысячи натюрмортов – своеобразная летопись предметного мира, изменчивого и разнообразного.

При анализе типичных названий работ художников в жанре натюрморта легко заметить часто встречающиеся названия с выделением одного из предметов. «Натюрморт с самоваром» и «Натюрморт с лошадиным черепом» у И. Машкова, «Печка» П. Кончаловского и другие. При этом такой предмет даже не всегда доминирует в композиции. Художник дополнительно акцентирует наше внимание на одном из предметов, делая его более важным для зрителя.

В эпоху становления жанра натюрморта в XVI веке европейские художники обычно не изображали «случайные» предметы. Существовала система символов «Vanitas» (лат. «суета», «тщеславие»). Аллегорические натюрморты с изображением человеческого черепа напоминали о быстротечности жизни, неизбежной смерти и пустоте удовольствий. Изображения мыльных пузырей, ножа, светильника, глобуса и других предметов составляли язык символов, который хорошо понимали зрители и использовали художники. С течением времени нарочитость исчезала, жанр развивался и усложнялся. Каждое новое время ставило в натюрморте свои задачи. Одной из главных задач современного натюрморта – иносказание о мире человека без изображения самого человека.

«Портретное» изображение предмета – явление нередкое в визуальной среде. Обучение академическому рисунку начинается с изучения правил построения на плоскости отдельных геометрических тел, конструктивных зарисовок простых бытовых предметов, но это учебные задачи. В книжной иллюстрации (особенно в технической) и в графическом дизайне (логотипы, календари, рекламные буклеты) часто можно встретить композиции с одним предметом. Для нас особый интерес представляют творческие работы художников в станковой графике или живописи. Здесь уместно вспомнить картину и офорт Рене Магритта «Вероломство образов», на которых изображена курительная трубка и надпись «Это не трубка» (целый цикл подобных картин был создан мастером). Энди Уорхол в некоторой степени вдохновлялся творчеством Магритта. На его произведениях разных лет появлялись: долларовая банкнота, банка с супом Кэмпбелл, револьвер, бутылка кока-колы – большие форматы, без разработки среды, представляющие

собой смешение рекламного плаката, графики и живописи. Изящные акварели Марка Адамса, выполненные светоносными заливками, поэтизировали обычную пачку сахара, шляпу, стакан, галстук. Известный художник Юрий Купер в сложных серых колоритах создает настоящие портреты старых кистей, тюбиков и других предметов. У белорусских художников примеры «портретных» изображений встречаются в творчестве Григория Ситницы – серии «Суб'ектыўная рэчаіснасць» и «Прыватная археалогія. Артэфакт». Александр Некрашевич в великолепных рисунках «Капитель» создает яркий образ не существующего, сконструированного художником объекта.

Все вышеперечисленное – это натюрморты, в которых «на первый план выдвигается вещь, которая словно подвергнута лабораторной изоляции, чтобы максимально выявить свой индивидуальный вещный характер… Так создаются условия для идеальной "экспозиции" вещей» [3, с. 98].

В научных изданиях и публикациях о художниках можно встретить использование термина «портрет», применяемого к неодушевленным предметам. В монографии о Михаиле Цехановском, в главе «Художник и предмет», читаем об иллюстрировании сборника загадок «Семь чудес» С. Маршака (1926): «Надо было так показать предмет, чтобы при всей конкретности своего облика он отвлекался от всего случайного и частного. Нужны были портреты: Поезд, Газета, Спички, Трамвай, Самовар, Пишущая машинка, Почтовый ящик» [4, с. 13].

О картинах Ван Гога «Желтый стул» и «Кресло Гогена» узнаем у Куно Миттельштедта: «Как стул, так и кресло наполняются благодаря элементарной силе изображения индивидуальной жизнью, обе эти картины по праву можно назвать "исполняющими обязанности портретов" владельца стула и кресла» [5, с. 56].

Приведенные выше примеры мы используем во время объяснения задания, которое в рабочем порядке называем «Портрет предмета». Нами осознается противоречивость данного словосочетания, но опыт практического применения этой формулировки на занятиях убеждает в ее эффективности. Слова «Портрет предмета» делают такой натюрморт особенным. Студентам легче сконцентрироваться на визуальном характере изображаемого предмета, а не на теме, к решению которой студент может быть еще не готов (в плане пластического или структурного композиционного решения). Добавим, что речь идет о предметах, сделанных человеком.

Формулировка учебного задания может выглядеть следующим образом: выполнить графическую композицию натюрморта «Портрет предмета», выявив «характер» предмета. ***Учебная задача***: переработав натурный материал, создать художественный образ, графическими средствами связав в композиционное целое реалистическое изображение какого-либо предмета и формальное решение среды натюрморта. ***Художественная проблема***: нелинейная трактовка выбранного объекта.

Когда студент впервые сталкивается с необходимостью сделать эскиз натюрморта, состоящего из одного предмета, оказывается, что весь его предшествующий изобразительный опыт подобного рода связан не с композицией, а с учебным рисунком. Часто все изображения отдельных предметов, которые ему приходилось выполнять, требовали решения только учебных рисовальных задач. Даже наброски и зарисовки отдельных предметов для композиции «обычного» тематического натюрморта не требовали образного художественного решения, а носили вспомогательную функцию из категории «сбор натурного материала». Первые эскизы нашего задания в таком случае выглядят как «просто рисунки» предмета в центре листа (часто даже без фона). Да и выбор самих предметов нередко напоминает о стандартных учебных постановках. После осознания, что подобные решения невыразительны и неинтересны, обучающихся важно убедить: «художник в гораздо большей степени, чем обычный человек, способен к зрительному суждению, дающему специфическую оценку вещам, оказавшимся в сфере внимания или представленным в воображении. Его зрительное восприятие "умеет" ярче произвести синтезирующую работу и образовать более ясное и цельное впечатление от увиденного или придуманного» [2, с. 13]. В этот момент в полной мере встает вопрос: за счет чего можно добиться выразительности творческой работы? Именно педагог должен помочь, показав на примерах, как в графической композиции «работают» свет и тень, какое значение имеют пропорции формата, масштаб изображаемого предмета, его силуэт, контур, стилистика и другие компоненты композиции! Их значение, точнее значимость, в композиции с одним предметом возрастает. Работа с этими компонентами в «Портрете предмета» как бы «обнажается», становится более очевидной и позволяет организовать пространство композиции, без потребности в изображении других предметов. Проблемное поле задания предполагает обсуждение (можно в формате диспута) взаимодействия

категорий «абстрактного» и «реалистического» в изобразительном искусстве.

Отдельно подчеркнем значение стилистических поисков. У многих обучающихся часто нет опыта свободно менять стиль своей работы в зависимости от задания. От выбранного же стиля изображения в не меньшей степени, чем от других композиционных параметров зависят точность «высказывания» о характере объекта изображения и развитие у студента «общего чувства предметности».

Иногда мы сталкиваемся с мнением, что натюрморт делать скучно, так как рисуем только вещи. Но изображения людей, зверей, птиц, рыб могут легко появиться в натюрморте. Например, книга с названием и рисованной обложкой, ваза с рисунками, кофемолка с рельефами, медаль, монета, полотенце, украшенное вышивкой, или ткань с рисунком живых существ. Статуэтка или рисунок с изображением человека (или животного) также являются предметами, но обучающиеся часто не сразу понимают, что такие предметы можно использовать. Если удачное композиционное решение требует, то можно разрешить появление явно второстепенных вещей в композиции или дублирование одного и того же предмета (бельевые прищепки, пара обуви, коробок спичек). Также есть много предметов, состоящих из частей и деталей, которые не имеют функционального смысла по отдельности. «Мясорубка» Г. Захарова и в разобранном виде мясорубка.

Одна из целей указанного задания в станковой графике заключается также в том, чтобы преодолеть стереотипы восприятия и понимания натюрморта, которые уже сформировались ранее в сознании учеников. Если студенту «скучно», это говорит, вероятно, о том, что его воображение не тренировано, а мышление шаблонно. Устные примеры взаимосвязи внешнего вида объекта изображения, его конструкции, функций и особенностей художественной интерпретации помогают обучающимся лучше понять задачу. Без новой для студента информации, на основании только уже имеющейся «старой», вероятнее всего он сделает «вчерашнюю», а не «завтрашнюю» работу. То есть шаг вперед сделан не будет. Когда в виде теста задание «Портрет предмета» предлагается без комментариев и объяснения, то большинство студентов не могут найти оригинальные решения, находясь «в плену» стереотипов учебных постановок по рисунку и живописи. Поэтому мы полагаем, что значение устного объяснения и обсуждения вариантов решения велико. Практика также убедила, что обсуждаемое задание может помочь обучающимся лучше осознать разграничение задач «учебного рисунка» и «композиции» во время работы с натуры.

Преодоление стереотипов и **переход на новый уровень понимания художественных возможностей** тематического натюрморта в графике невозможен без развития ассоциативного мышления. Наше восприятие формы предмета и знание (или предположение) о его функции способно порождать ассоциации. Можно использовать прямые ассоциации: свеча – символ света, а часы – времени, неоднозначность функций предмета рождает вариативность ассоциаций. Мы также предлагаем студентам после выбора предмета подобрать прилагательное, которое не будет напрямую описывать его функцию. То, что нож «острый», – это функциональная характеристика. А если помятая коробка «задумчивая» или «уставшая», то это уже ассоциативный ключ к созданию эмоционально окрашенного образа! Также могут возникать ассоциации по форме и силуэту – на что похож предмет? Учебные задания, подобные нашему, являются тренингами ассоциативного мышления, способствуя его развитию.

В графике так же, как в живописи и скульптуре, художник, формируя художественный образ, опирается на художественно переработанные личные впечатления от реального мира, на «общее чувство предметности». Но в самой природе графического изображения есть принципиальное отличие от живописи или скульптуры в их классическом понимании. Графика изначально гораздо более условна. «Однако графическая условность, сколь бы независима она ни была, основана на способности зрительной памяти соотносить изобразительные намеки с предметными представлениями…» И далее: «В этом смысле природа графической условности основана на обостренном развитии предметных представлений. Энергия и роль наглядности ассоциаций резко возрастают. И это влияет на особенности формообразования в графике» [2, с. 236].

«Интрига» натюрморта как любого произведения изобразительного искусства заключается в наличии конфликта. Конфликт может проявляться ярко в контрастах, в противопоставлении форм, размеров, тона. Конфликт может быть минимальным отличием подобного. В учебном натюрморте «Портрет предмета» конфликт также должен присутствовать, точнее, должен быть найден или организован. Когда речь идет об одном предмете в реалистической композиции, то эту задачу решить сложнее, чем в «обычных» натюрмортах. Ситуация вынуждает автора

обратить самое пристальное внимание на базовые проблемы организации любой изобразительной композиции в графике. В первую очередь это касается контрастов света и тени или, в более широком смысле, о взаимодействии белого и черного. Ключевым параметром также является проблема отношения предмета к среде, точнее формы к пространству.

Композиционные эскизы мы советуем начинать с натурных композиционных зарисовок. Предметы лучше выбирать, не часто встречающиеся в учебных натюрмортах по рисунку и живописи. Можно отдельно положить часы, очки, одну перчатку, кнопку, лампу. На этом этапе педагог может предложить использование смартфонов, с их возможностями обработки фотографий. Уместно на примере показать, как отличается восприятие предмета на обработанном фото от исходного снимка (ч/б фильтр, кадрирование, изменение контрастности, поворот, добавление метки или граффити). Благодаря этому некоторым студентам, мы полагаем, будет легче и интереснее вести работу, увидеть обычные вещи по-другому. Продолжать делать эскизы можно уже с фотографии. Освещать предметы и организовывать среду желательно нестандартно. Предмет поставить на стекло и осветить снизу, черную перчатку положить на черную ткань (свет контрастный сверху), осветить предмет так, чтобы на него падали тени других предметов, не попадающих в кадр. Во время использования фотоаппаратов уместно обсудить со студентами отличие художественного фото от рекламного.

Как раз именно в фотографии изредка встречается формулировка «Портрет предмета». Фотохудожники понимают, что через осмысление вещей, окружающих человека, прослеживается его отношение к миру этих вещей. Помимо утилитарного назначения вещь может обладать своеобразием и красотой, и в этой связи не исключена возможность появления у снимающего глубоких ассоциаций и символических представлений. В процессе работы над натюрмортом у фотографа может возникнуть новое понимание материальных и духовных ценностей предметов [6].

Заключение. Уровень сложности задач зависит от количества часов и от уровня подготовки студентов. Натюрморт с одним предметом как учебное задание может быть встроен в различные программы на разных курсах. Одно время мы со студентами первого курса окончательный вариант композиции реализовывали в технике гравюры на картоне. Наш практический опыт доказывает, что первоначальное «неудобство» подобных заданий помогает студентам заново переосмыслить все свои знания по композиции, определить стилистические предпочтения, развивает художественный вкус и творческую интуицию. Нередко обучающиеся увлекаются, тратят большее время, чем предусмотрено программой, и результаты работы группы выглядят как готовая выставка творческих произведений. Только новая учебная ситуация способствует приобретению нового профессионального опыта.

ЛИТЕРАТУРА

1. Костогрыз, О.Д. Графика. От линии к образу / О.Д. Костогрыз. – Витебск: Издательство УО «ВГУ им. П.М. Машерова, 2005. – 91 с.
2. Сапего, И.Г. Предмет и форма / И.Г. Сапего. – М.: Советский художник, 1984. – 304 с.
3. Даниэль, С.М. Искусство видеть / С.М. Даниэль. – СПб.: Амфора, 2006. – 208 с.
4. Кузнецова, В. Цехановский / В. Кузнецова, Э. Кузнецов. – Л.: Художник РСФСР, 1973. – 116 с.
5. Миттельштедт, К. Винсент Ван Гог / К. Миттельштедт. – Берлин: Хеншель, 1990. – 72 с.
6. Курский, Л.Д. Иллюстрированное пособие по обучению фотосъемке / Л.Д. Курский, Я.Д. Фельдман. – М.: Высшая школа, 1991. – 188 с.

Поступила в редакцию 08.09.2022

УДК 159.954.3-053.4:74

Развитие воображения дошкольников в процессе изобразительной деятельности

Соколова Е.О., Купченко Н.Ю.
Учреждение образования «Витебский государственный университет имени П.М. Машерова», Витебск

В современной педагогической науке проблема развития детского воображения становится все более и более актуальной. Так как дошкольник еще не умеет планировать и целенаправленно вести свою работу, педагогу необходимо не только создать условия для проявления воображения детей, но и воздействовать на развитие данного процесса, обогащать представления дошкольников, применять специальные задания, стимулирующие детское воображение. Процесс развития творческого воображения у детей дошкольного возраста должен носить организованный и целевой характер.

В данной статье проанализированы особенности развития воображения дошкольников на занятиях по изобразительной деятельности, а также пути развития воображения детей старшего дошкольного возраста с помощью нетрадиционных техник рисования, которые включают реализацию возможностей нахождения главных средств для воплощения творческих замыслов через нетрадиционное использование различных материалов и инструментов.

В исследовании представлен комплекс творческих заданий, основанный на применении нетрадиционных техник рисования, способствующий развитию творческого воображения старших дошкольников.

Ключевые слова: *развитие воображения, дошкольное образование, старший дошкольный возраст, нетрадиционные техники рисования.*

(Искусство и культура. – 2022. – № 4(48). – С. 88–93)

Developing the Imagination of Preschoolers in the Process of Drawing Activity

Sokolova E.O., Kupchenko N.Y.
Education Establishment “Vitebsk State P.M. Masherov University”, Vitebsk

In modern pedagogical science, the problem of the development of children’s imagination is becoming more and more urgent. Since a preschooler does not yet know how to plan and purposefully conduct his work, the teacher needs not only to create conditions for the manifestation of children’s imagination, but also to influence the development of this process, enrich the ideas of preschoolers, apply and use special tasks that stimulate children’s imagination. The process of developing creative imagination in preschool children should be organized and purposeful.

This article analyzes the features of the development of the imagination of preschoolers in drawing classes, as well as ways to develop the imagination of older preschool children using non-traditional drawing techniques, which include the implementation of the possibilities of finding the main means for the embodiment of creative ideas through the non-traditional use of various materials and tools.

The study presents a set of creative tasks based on the use of non-traditional drawing techniques, contributing to the development of creative imagination of older preschoolers.

Key words: *imagination development, preschool education, senior preschool age, non-traditional drawing techniques.*

(Art and Cultur. – 2022. – № 4(48). – P. 88–93)

Воображение, как и другие познавательные процессы, развивается и формируется у человека в течение всей его жизни. Оно помогает избавиться от пассивности мышления, совершенствуя образы памяти и обеспечивая, в конечном счете, создание необычного и нового. По мнению В.С. Кузина, «воображение – это психический процесс создания нового в форме образа, представления или идеи» [1].

Проблема развития детского воображения в современной педагогической науке становится все более актуальной. В разное время исследованию процесса развития воображения дошкольников посвящали свои работы многие педагоги и психологи, среди которых следует отметить О.А. Белобрыкину, Л.С. Выготского, Г.Н. Давыдову, О.М. Дьяченко, Е.И. Игнатьева, Т.Г. Казакову, Т.С. Комарову, В.Б. Косминскую, Н.П. Костерина, Е.А. Медведеву, А.В. Никитину,

Адрес для корреспонденции: e-mail: elena.vit@mail.ru – Е.О. Соколова

М.Ф. Рау, Н.П. Сакулину, Е.А. Сошину, Л.И. Фомичеву, Н.Б. Халезову и др. Но в то же время этот вопрос еще остается недостаточно изученным. В практике работы учреждений дошкольного образования программное содержание и методика работы с детьми на занятиях и вне их ориентированы в основном только на формирование изобразительных умений и навыков, то есть носят дидактический характер. Е.А. Флерина в своем исследовании резюмировала, что «педагоги не развивают способность к “замыслованию” образа, а значит, не развивают воображение; не создают на занятиях условий для возникновения соответствующих чувств, не формируют у детей способность переноса знаний и умений в новые условия» [2].

Для детей необходима особая организация художественно-творческой деятельности и помощь педагога, чтобы развивать воображение. Так как дошкольник еще не умеет планировать и рационально вести свою работу, педагогу важно создавать условия не только для проявления воображения у детей, но и активизировать развитие процесса воображения, обогащая представления дошкольников. При этом целесообразно использовать специальные задания, стимулирующие детское воображение.

Цель статьи – определить особенности развития воображения дошкольников на занятиях по изобразительной деятельности, применяя нетрадиционные техники рисования.

Воображение и особенности организации процесса его развития у детей дошкольного возраста. В дошкольный период наблюдается тесная связь между развитием воображения и становлением художественной деятельности ребенка, поскольку «воображение выполняет одну из важных функций в рисовании, так как любой объект окружающей действительности может быть переработан при наличии фантазии, воображения и способности подметить существенное и характерное для данного объекта» [3]. Для того чтобы в процессе изобразительной деятельности (рисование, лепка, аппликация, конструирование и т.д.) дошкольники быстро реализовывали свои творческие замыслы и самостоятельно находили главные средства для воплощения творческой задумки, следует создать условия для развития их воображения.

Исследования педагогов и психологов в области художественного творчества показывают, что в силу возрастных особенностей воображение дошкольников «бедное и связано с небольшим жизненным опытом ребенка, с незначительным запасом знаний, так как формирование образа воображения всегда происходит с опорой на образы памяти, полученные в процессе изучения натуры, и составляет основу прежнего опыта человека» [3]. По мнению Л.С. Выготского, «деятельность воображения находится в прямой зависимости от богатства и разнообразия прежнего опыта человека, потому что опыт представляет материал, из которого создаются построения фантазии. Чем богаче опыт человека, тем больше материал, которым располагает его воображение» [4].

На практике мы можем заметить, что отсутствие знаний, опыта ведет к тому, что ребенок очень легко комбинирует в своем воображении образы различных объектов, дает самые фантастические толкования жизненным явлениям, а легкость воображения дошкольников принимается за его богатство, которое якобы не уступает воображению в более старшем возрасте и даже лучше развито в дошкольном возрасте. Но как раз подобная легкость воображения, фантастические объяснения различных явлений свидетельствуют о слабости детского воображения, недостаточном знании окружающего мира, неумении правильно объяснить наблюдаемое. Этим же объясняется то, что образы воображения дошкольников очень неустойчивы. Например, начиная строить из кубиков домик, ребенок после двух-трех кубиков превращает свое построение из кубиков в паровоз, еще через некоторое время в пароход и т.д. Один предмет легко преобразуется в мысленной комбинации ребенка в другой, наделяясь самыми разнообразными качествами. Таким образом, слабость воображения детей дошкольного возраста проявляется и в том, что ребенок еще не умеет планировать собственную деятельность, не умеет целенаправленно вести работу. Приступая к рисованию, лепке, игре, дети дошкольного возраста часто не представляют себе до конца задуманного, не имеют ясного замысла рисунка, игры. Лишь в процессе деятельности замысел уточняется и конкретизируется, причем нередко новая комбинация линий, кусков пластилина, глины, новая расстановка игрушек в корне меняет первоначальный замысел.

Процесс развития воображения дошкольников должен носить организованный и целенаправленный характер. Педагогическое воздействие, постепенное накопление жизненного опыта, знаний, расширение игровой и изобразительной деятельности способствуют эффективному развитию воображения у дошкольников. Н.Н. Палагина отмечает, что дошкольное детство является сензитивным периодом для развития творческого воображения. Известные психологи и педагоги О.М. Дьяченко, М.И. Лисина, А.А. Люблинская, М. Монтессори и др. указывают на особую восприимчивость дошкольника к сенсорному развитию, совершенствованию

форм не только процессов восприятия, ощущения, памяти и мышления, но и воображения. В этот период происходит развитие творческого воображения как способности комбинировать факты новыми способами и представлять результат труда до его начала.

Педагогическая практика обладает достаточным количеством методов обучения, стимулирующих детское воображение (Л.А. Ветлугина, Н.Ф. Виноградова, М.М. Конина, Н.А. Пеньевская, Е.И. Тихеева, Е.А. Флерина и др.). Среди них различные диагностики детского воображения, коллективное творчество, специально организованное обучение с игровыми приемами, составление творческих рассказов, сказок на тему, предложенную воспитателем, повествование по пейзажной картине и др. Так, например, О.М. Дьяченко и А.И. Кириллова применяли специально организованное обучение для повышения уровня развития творческого воображения ребенка, в основу которого входило «манипулирование образами, где заданный объект порождает образ нового оригинального объекта, включаясь в него как второстепенная деталь. Действие состоит в том, что при выполнении задания на плоскостное конструирование требуется применить детали первоначально построенной фигуры для построения другой заданной фигуры» [5]. Леонардо да Винчи советовал своим ученикам разглядывать облака, трещины стен, пятна и находить в них сходство с предметами окружающего мира. Художник отмечал, что следование этим советам дает добрые плоды.

Большой потенциал в развитии творческого воображения дошкольников содержит изобразительная деятельность. «Рисуя, ребенок проявляет свое стремление к познанию окружающего мира и в определенной степени уровень этого познания. Чем более развиты у детей восприятие, наблюдательность, чем шире запас их представлений, тем полнее и точнее отражают они действительность в своем творчестве, тем богаче, выразительнее их рисунки» [5]. Расширение запасов познания, наблюдения и сравнения положительно сказывается на воображении дошкольников.

Решающим условием успешного развития творческого воображения у дошкольников является специально организованное обучение, в том числе рисование на темы, рисование по воображению, рисование по представлению. Формированию воображения также способствуют занятия, посвященные иллюстрированию литературных произведений, что мотивирует дошкольников к созданию новых, оригинальных образов.

Педагогу следует помнить, что любой продукт воображения основан на реальных фактах, наблюдениях. Поэтому чем больше запас наблюдений у детей, тем больше возможностей его использования в деятельности воображения. Накопление разнообразных впечатлений, развитие наблюдательности – необходимое условие формирования воображения. Эффективным же условием процесса наблюдения является четко поставленная задача со стороны педагога перед наблюдаемым, т.е. ребенок должен знать, что и зачем наблюдать.

Одним из средств обогащения воображения у дошкольников является процесс применения наглядности. Использование в процессе обучения наглядности обусловливается необходимостью расширения запаса визуальных образов изучаемых предметов и явлений как основы возникновения образов воображения, так как формирование образа воображения всегда происходит с опорой на образы зрительной памяти.

Особое внимание педагогу следует уделить коллективному творчеству детей в разных видах художественной деятельности. Успех его определяется многими причинами: характером взаимоотношений детей, готовностью каждого к творческой деятельности, умением действовать коллективно. «Педагогу важно вовремя направить детское творчество в педагогически целесообразное русло, сформировать оценочное отношение к продуктам деятельности, вооружить детей необходимыми важными критериями, научить пользоваться ими при оценке как своих результатов, так и результатов деятельности других детей, сформировать доброжелательные взаимоотношения в группе сверстников, развить готовность к совместному творческому поиску. В этих условиях результаты коллективного творчества оказываются особенно эффективными и являются важным фактором в развитии творческого воображении ребенка» [5].

В процессе художественно-творческой деятельности дошкольников нельзя не обратить внимания на высокий уровень эмоциональной окрашенности образов детского воображения. Особенно заметно эмоциональность детского воображения проявляется в творческих играх, которые можно использовать на занятиях по изобразительной деятельности. Во время игры дети стремятся к привлекательным, эмоционально насыщенным ролям. Важная роль игры в психическом развитии ребенка в значительной степени объясняется тем, что чувства, испытываемые играющим ребенком, настоящие. Немало искренности вкладывают дети впоследствии в создаваемые ими художественные образы.

В ходе обучения педагог должен стремиться к тому, чтобы его работа носила исследовательский характер, подразумевала умение преодолевать в себе привычку действовать по шаблону и искать новые, наиболее оптимальные пути к развитию творческого потенциала своих воспитанников. В связи с этим существенным условием развития воображения детей дошкольного возраста на занятиях по изобразительной деятельности является использование нетрадиционных техник рисования.

Развитие воображения детей старшего дошкольного возраста с помощью нетрадиционных техник рисования. Старшие дошкольники, которые уже приобрели простейшие навыки и умения рисования традиционными способами и средствами, со временем осмысленно изыскивают новые приемы отражения окружающей действительности в собственном художественном творчестве. В этот период педагог может целенаправленно познакомить детей с имеющими место в изобразительной деятельности нетрадиционными техниками, включить в творческий процесс самые необычные материалы и способы изображения. Нестандартное решение новых задач при выполнении работ в нетрадиционной технике развивает детское воображение, фантазию, снимает отрицательные эмоции, стимулирует творческую активность. Дети начинают видеть окружающий мир по-новому, учатся находить новые образы, реализуя свои творческие замыслы и находят самые главные средства для воплощения творческой задумки.

Вопросом применения различных видов нетрадиционных техник рисования на занятиях по изобразительной деятельности для дошкольников занимались такие педагоги и исследователи, как О.А. Белобрыкина, Г.Н. Давыдова, О.М. Дьяченко, Т.Г. Казакова, Т.С. Комарова, В.Б. Косминская, Н.П. Костерин, Е.А. Медведева, А.В. Никитина, М.Ф. Рау, Н.П. Сакулина, Е.А. Сошина, Л.И. Фомичева, Н.Б. Халезова и др. В научных публикациях подчеркивалось, что с использованием нетрадиционных техник рисования увеличивается количество разнообразных материалов и способов выполнения изображения. Разнообразие материалов ставит новые задачи и заставляет все время фантазировать и что-нибудь придумывать. В результате создаваемые художественные образы помогут дошкольникам экспериментировать и развивать творческое воображение. Для ребенка старшего дошкольного возраста очень важна возможность проводить различные эксперименты и проявлять самостоятельность. Эта потребность может быть достижима при связанных между собой технике изображения и творчества. Знакомство с неизвестными техниками и приемами вызовет неподдельный интерес у дошкольника к творческой деятельности. При этом важным условием будет возможность выбора материала, техники, сюжета изображения. Положительный эмоциональный отклик на текстуры, формы, цвета является основополагающим условием в творческом процессе. И именно применение нетрадиционных техник изобразительного творчества может помочь реализовать это условие.

Посредством изобразительной деятельности дошкольники почти всегда копируют образец, предлагаемый педагогом. Использование нетрадиционных техник рисования позволяет избежать процесса копирования, так как педагог вместо готового образца демонстрирует лишь способ действия с различными материалами. Это дает толчок развитию воображения, творчества, проявлению самостоятельности, инициативы, выражению индивидуальности. Работа с нетрадиционными техниками изображения стимулирует положительную мотивацию, вызывает радостное настроение, снимает страх перед процессом рисования.

Благодаря нетрадиционным техникам рисования ребята знакомятся с новыми разнообразными материалами и инструментами для выполнения творческих композиций (поролон, комканая бумага, пластмассовые трубочки, ниточки, пенопласт, парафиновая свеча, сухие листья и цветы, ватные и деревянные палочки и т.д.), с помощью которых они находят новые подходы, воплощая в рисунках свои замыслы, решая их особенно выразительно и оригинально.

В работе со старшими дошкольниками для развития воображения целесообразно применять нестандартные и игровые формы проведения занятий, опираясь на синтез искусств и многообразие приемов постановки заданий. Необходимым условием организации работы с дошкольниками является отсутствие стереотипности.

Использование нетрадиционных техник рисования в дошкольных учреждениях образования, в силу возрастных особенностей детей, имеет свою специфику. Поставленные в данном исследовании цели и задачи способствовали отбору и классификации материалов и способов выполнения изображения. В связи с этим нами были подобраны и обоснованы нетрадиционные техники рисования, стимулирующие развитие творческого воображения старших дошкольников.

Комплекс творческих заданий для развития воображения у детей старшего дошкольного возраста. Цель экспериментальной части

исследования заключалась в разработке и проверке эффективности комплекса заданий, направленного на развитие воображения у детей старшего дошкольного возраста с помощью нетрадиционных техник рисования.

Исходя из возраста дошкольников, а также творческих умений и навыков, были отобраны нетрадиционные техники рисования, среди которых пальцеграфия, пуантилизм, оттиск, граттаж, печать листьями, печать по трафарету, набрызг, проступающий рисунок, ниткография, монотипия, рисование ладошкой, кляксография, рисование методом тычка. Кроме этого нами использовались задания, где применялись сочетания различных материалов, например, восковые мелки + акварель, а также нетрадиционные приемы работы с материалом (бумагой), например, объемная аппликация, аппликация из бумажных комочков, обрывная аппликация. Для выполнения заданий обращались к различным художественным материалам и их нетрадиционному использованию при выполнении практического задания.

Занятия проводились с группой 12–15 человек, продолжительность занятия – 30–40 мин. Исследование проводилось в ДОУ «Санаторный ясли-сад № 72 г. Витебска». Занятия строились на основе игровых ситуаций, при этом использовались музыкальные произведения, видеофрагменты, мультимедийные презентации, которые способны вызвать эмоциональные переживания, стимулирующие творческий поиск при создании художественных образов.

В качестве критериев оценки выступили следующие компоненты:

– беглость как элемент быстрой творческой продуктивности;

– вариативность как способность предлагать несколько вариантов решения создаваемого художественного образа;

– оригинальность как умение выражать свои идеи в нестандартной форме;

– разработанность как возможность детальной проработки выполняемого изображения.

Экспериментальный комплекс состоял из заданий, которые были направлены на развитие способности мыслить оригинально, нешаблонно, продуцировать как можно больше идей, нестандартно применяя знакомые материалы и инструменты.

Задание 1. «Юный исследователь» в технике «пальцеграфия». Заполнить плоскость листа отпечатками пальцев, используя разные цвета гуашевой краски. Далее с помощью графических материалов дорисовывать детали для создания законченного образа.

Задание 2. «Весенние цветы» в технике «пуантилизм». Выполнить изображение весеннего цветка с помощью ватной палочки и гуаши. При выполнении задания основное условие – изображение выполняется только точками.

Задание 3. «В осеннем лесу» в технике «оттиск». С помощью инструментов для оттиска (пластиковой вилки, поролона, фольги, засушенных пластмассовых крышек, ватных палочек, втулки от туалетной бумаги и т.д.) создать образ осеннего леса. Дополнить композицию мелкими деталями с помощью гуашевых красок.

Задание 4. «Облака» в технике «оттиск поролоном». С помощью поролона сделать отпечатки на листе бумаги. Далее получившиеся изображения нужно преобразить в различные воображаемые образы (овечка, воздушный замок, дракон и т.д.). Детали дорисовать графическими материалами.

Задание 5. «Покрытые узорами» в технике «граттаж». При выполнении задания дошкольникам выдаются готовые листы, покрытые воском и черной гуашью, трафареты черепах, деревянные палочки. В качестве практической работы предлагается заполнить каждую ячейку панциря разным графическим узором и дорисовать детали с помощью процарапывания контура деревянной палочкой.

Задание 6. «Осенние причуды» в технике «печать листьями». На листе бумаги необходимо сделать отпечатки листьев разных деревьев. Далее следует продумать и дорисовать придуманный образ (например, пейзаж, животное, птица, человек и т.д.).

Задание 7. «Сафари» в технике «печать по трафарету». Из подготовленных трафаретов (животные сафари, деревья и т.д.) составить композицию и сделать отпечатки выбранных объектов. С помощью гуашевых красок доработать детали полученной композиции.

Задание 8. «Каким бы был…» в технике «печать по трафарету». Изобразить свой дом в виде цветка, фрукта, гриба, чайника и др., используя готовые трафареты. С помощью восковых мелков уточнить и дополнить свой рисунок.

Задание 9. «Цвет и музыка» в технике «проступающий рисунок». Педагог включает музыку и предлагает нарисовать свои ощущения с помощью восковых мелков и акварели.

Задание 10. «Тянем за ниточки» в технике «ниткография». С помощью цветных нитей выполнить на листе бумаги рисунок. Найти в полученном изображении знакомые образы и дорисовать детали при помощи графических материалов. Задание можно провести в виде дидактической игры «Что можно выложить из этой нитки?».

Задание 11. «Морские обитатели» в технике «монотипия». С помощью акварельных красок нарисовать изображения морского

обитателя (осьминога, морской звезды, медузы и т.д.) в технике «монотипия».

Задание 12. «Варим компот» в технике «Восковые мелки + акварель». Данное занятие проводится в виде дидактической игры «Что мы будем использовать, чтобы сварить компот или варенье?». С помощью восковых мелков и акварельных красок нарисовать ингредиенты для компота или варенья, расположив их в банке в произвольном порядке.

Задание 13. «Чудо-рисунок» в технике «объемная аппликация». С помощью различных материалов (ваты, пуговиц, синтепона, деревянных палочек от мороженого и др.) создать образ животного и дорисовать детали композиции графическими материалами.

Задание 14. «Оживи свою ладонь» в технике «рисование ладошкой». Обвести на листе бумаги свою ладошку и превратить ее силуэт в животное. Дорисовать детали фломастером, карандашом или восковыми мелками.

Задание 15. «Космос» в технике «пуантилизм». С помощью гуашевых красок создать образ инопланетного существа или космического пространства. При выполнении задания основное условие – изображение выполняется только точками.

Задание 16. «Цветочная клумба» в технике «обрывная аппликация». Данное задание предполагает создание коллективной работы. Дошкольники выполняют цветок или бабочку (по выбору) в технике «обрывная аппликация». Из полученных объектов составляется коллективная работа на тему «Цветочная клумба». При желании дошкольники могут дополнить композицию мелкими деталями с помощью графических материалов.

Задание 17. «В мире динозавров» в технике «аппликация из бумажных комочков». Используя заранее заготовленные бумажные шарики, создать образ динозавра. Чтобы завершить композицию, добавить в нее мелкие детали фломастерами или цветными карандашами.

Задание 18. «Рисуем на 1, 2, 3…» в технике «рисование тычком». При помощи цифр 1, 2, 3 и т.д. придумать и создать любой реальный образ, например, яблоко, дерево, кот, машина и др. Работа выполняется гуашевыми красками и ватными палочками методом тычка.

Задание 19. «Живые образы» в технике «кляксография». На лист бумаги ставится жидкой акварельной краской несколько клякс. В полученном изображении найти сходство с реальным образом (животное, птица, растение и др.) и дополнить его мелкими деталями.

Задание 20. «Парад планет» в технике «граттаж». Придумать и нарисовать эскиз композиции с изображением космических планет. Выполнить композицию в технике «граттаж». По окончании работы устроить коллективную выставку на тему «Парад планет», придумывая названия полученных планет.

При выполнении предложенных заданий дошкольники учились придумывать несколько вариантов воплощения идей; разрабатывать и уточнять свои создаваемые образы; совершенствовать умения быстро и оригинально воплощать в изображение задуманный образ; придумывать несколько вариантов и выбирать материалы для воплощения собственных идей; доводить работу до конца, детализируя образы; активизировать свои чувства и эмоции при работе над созданием художественного образа; вовлекались в совместную творческую деятельность, развивая чувство коллективизма и работы в группе.

Анализ результатов экспериментальной работы показал, что в процессе выполнения предложенного комплекса заданий, под влиянием обучения, развития познавательных процессов, приобретения опыта рисунки дошкольников становились богаче по содержанию, более детализированными и выразительными.

Заключение. Нетрадиционные подходы и техники выполнения изображения являются важным средством развития воображения у старших дошкольников на кружковых занятиях по изобразительному искусству. Знакомясь с нетрадиционными способами выполнения изображения, дошкольники активно развиваются, получая дополнительные средства для творческого самовыражения. У них появляется нестандартный взгляд на окружающий мир, пробуждаются фантазия и воображение.

ЛИТЕРАТУРА

1. Кузин, В.С. Психология: учебник для студ. сред. спец. учеб. заведений / В.С. Кузин; под ред. Б.Ф. Ломова. – 2-е изд., перераб. и доп. – М.: Высшая школа, 1997. – 304 с.

2. Флерина, Е.А. Изобразительное творчество детей дошкольного возраста / Е.А. Флерина. – М.: Учпедгиз, 1956. – 160 с.

3. Соколова, Е.О. Стилизация как методическое средство взаимосвязи натурного и декоративного рисования: монография / Е.О. Соколова; М-во образования Респ. Беларусь, Учреждение образования «Витебский государственный университет имени П.М. Машерова». – Витебск: ВГУ имени П.М. Машерова, 2017. – 211 с. URL: https://rep.vsu.by/handle/123456789/10598 (дата обращения: 27.08.2022).

4. Выготский, Л.С. Воображение и творчество в детском возрасте / Л.С. Выготский. – М.: Просвещение, 1991. – 93 с.

5. Детская психология: учеб. пособие для студ. пед. ин-тов по спец. № 2110 «Педагогика и психология (дошк.)» / под ред. Я.Л. Коломинского, Е.А. Панько. – Минск: Университетское, 1988. – 399 с.

Поступила в редакцию 15.09.2022

* * *

14 верасня ў Віцебскай абласной бібліятэцы адбылося адкрыццё персанальнай выставы твораў аднаго са старэйшых выкладчыкаў мастацка-графічнага факультэта Вячаслава Шамшура пад назвай “Віцебск вядомы і невядомы”. Мастак, які адзначыў у жніўні свой 80-гадовы юбілей, прысвяціў выставу Дню бібліятэк Беларусі і 100-годдзю абласной бібліятэкі, чытачом якой з’яўляецца з 1962 года.

* * *

28 верасня ў Шумілінскім гісторыка-краязнаўчым музеі адкрылася выстава работ выкладчыкаў кафедры выяўленчага мастацтва ВДУ імя П.М. Машэрава (куратар выставы М. Цыбульскі). У экспазіцыі прадстаўлены каля пяцідзесяці жывапісных палотнаў, акварэляў і графічных работ, якія выкананы ў самых розных жанрах.

* * *

29 верасня на мастацка-графічным факультэце сустракала гасцей персанальная выстаўка “Метамарфозы часу” вядомага віцебскага мастака, выпускніка мастацка-графічнага факультэта Анатоля Люцко (куратары выставы Ю. Багданава і Т. Гаралевіч). Экспазіцыя размясцілася на дзвюх пляцоўках: у выставачнай зале прадстаўлены выкананыя ў змешанай тэхніцы абстрактныя творы аўтара, а ў холе 3-га паверха – рэалістычныя акварэльныя пейзажы.

* * *

18 кастрычніка ў Віцебскім дзяржаўным медыцынскім універсітэце была адкрыта выстава работ студэнтаў з фондаў мастацка-графічнага факультэта ВДУ імя П.М. Машэрава пад назвай “Радасць кожнага дня”. Экспазіцыя складалася з дыпломных і вучэбных работ, сярод якіх сюжэтна-тэматычныя кампазіцыі, партрэты, пейзажы, нацюрморты.

* * *

12 кастрычніка ў Мінску ў арт-гасцінай “Высокае мѣста”, філіяле музея г. Мінска адкрыўся вернісаж мастацкага праекта “Transition” (“Пераход”) вядомай беларускай мастачкі Таццяны Макляцовай (куратар праекта М. Цыбульскі). Англамоўная назва праекта, на думку арганізатараў, акрэслівае больш шырокі спектр лексічных значэнняў, кожнае з якіх у пэўным кантэксце закранае і адлюстроўвае адну з граняў творчасці мастачкі. У дадзеным выставачным праекце прадстаўлены як творы, што былі выкананы ў папярэдні час і экспанаваліся на шматлікіх выставах, пачынаючы з 2016 года, так і новыя кампазіцыі. Эксперымент, які Т. Макляцова выбрала як асноўную стратэгію ў сваёй творчасці, не толькі спрыяе дынаміцы мастацкага працэсу, але і спараджае навізну і арыгінальнасць у яе кампазіцыях. Універсальным сродкам візуалізацыі ідэй для Таццяны Макляцовай, безумоўна, з’яўляецца калаж.

* * *

28 кастрычніка ў Полацкай мастацкай галерэі адкрылася другая выстава мастацкага праекта Таццяны Макляцовай пад назвай “Тэкстыльная вегетацыя” (куратар М. Цыбульскі). Дадзены праект упершыню быў прадстаўлены год таму ў Аршанскай галерэі імя В. Грамыкі, у абноўленай версіі ў гэтым годзе з ім могуць пазнаёміцца і полацкія гледачы. Творам Т. Макляцовай уласцівыя эмацыянальная выразнасць, складаная структура вобразнасці, асаблівая ўвага рытмічна-пластычным характарыстыкам, фактуры мастацкай паверхні, вольная гульня з тэхнікамі і тэхналогіямі, выкарыстанне нетрадыцыйных для ткацтва матэрыялаў.

* * *

З 25 па 29 кастрычніка ў якасці члена журы на IV Міжнародны конкурс дзіцячага малюнка “Сімфонія колеру” ў Санкт-Пецярбургскую дзіцячую школу мастацтваў імя М.І. Глінкі была запрошана дэкан мастацка-графічнага факультэта А.А. Сакалова. Яна таксама прыняла ўдзел у майстар-класах у Санкт-Пецярбургскім дзяржаўным акадэмічным мастацкім ліцэі імя Б.У. Іагансана пры Расійскай акадэміі мастацтваў, рабоце круглага стала “Актуальныя пытанні развіцця мастацкай адукацыі ў ДМШ/ДШМ”, дзе адбыўся абмен вопытам у галіне мастацкай адукацыі з партнёрамі з Расійскай Федэрацыі, Азербайджанскай Рэспублікі і інш. Фінальным акордам стала адкрыццё выніковай выставы і цырымонія ўзнагароджання пераможцаў у Федэральнай дзяржаўнай бюджэтнай установе культуры “Навукова-даследчы музей пры Расійскай акадэміі мастацтваў”.

* * *

27 кастрычніка ў ДУ “Культурна-гістарычны комплекс «Залатое кола горада Віцебска "Дзвіна"»” адбылося адкрыццё персанальнай выставы прадстаўніцы інсітнага мастацтва Антаніны Маісеевай “Жыццё ў карцінках” (куратары М.Л. Цыбульскі, Л.У. Вакар). А 21 лістапада ў прасторы экспазіцыі была арганізавана вечарына, прысвечаная 75-годдзю мастачкі. У час сустрэчы з мастачкай адбылася таксама прэзентацыя яе альбома (складальнік Л. Вакар).

А.М. Маісеева з 2002 года актыўна ўдзельнічае ў гарадскіх, абласных і рэспубліканскіх выставах народнай творчасці. З’яўляецца лаўрэатам Беларускага фестывалю народнага мастацтва “Беларусь – мая песня” (2005), Нацыянальнай выставы наіўнага мастацтва “Insitus” (Віцебск; 2008, 2012, 2016, 2020), Міжнароднага фестывалю наіўнага мастацтва і творчасці аўтсайдараў “Фестнаіў” (Масква; 2003, 2007, 2010, 2013, 2016). Прымала ўдзел у Міжнароднай выставе наіўнага мастацтва “Прынашэнне майстру”, прысвечанай 120-годдзю М. Шагала (Віцебск, Масква; 2007). А.М. Маісеева з’яўляецца адным з найбольш яркіх сучасных інсітных творцаў Беларусі. Мастачка паэтызуе матывы паўсядзённасці вясковага і гарадскога жыцця, увасабляе сюжэты традыцыйнай народнай абраднасці, вулічнага відовішча, народнай смехавай культуры. А.М. Маісеева плённа распрацоўвае анімалістычныя вобразы, пры гэтым у якасці своеасаблівага аўтарскага жанру выбірае партрэт жывёлы з адметным характарам і фізіянамічнымі рысамі. Панарамы гарадскога і вясковага ландшафту маюць картаграфічны характар, малюнкі і колер раскрываюць экспрэсію ўнутранага пачуцця. Асноўнымі тэмамі яе творчасці з’яўляюцца гармонія існавання чалавека ў прыродзе і свеце, традыцыйнае разуменне дабра і зла, панаванне дабра над злом.

* * *

17–18 лістапада на мастацка-графічным факультэце ВДУ адбылася міжнародная навукова-практычная канферэнцыя “Традыцыі і інавацыі ў сучасным мастацтве і мастацкай адукацыі (да 100-годдзя 1-га выпуску Віцебскага народнага мастацкага вучылішча)”. Суарганізатарамі канферэнцыі выступілі Віцебскі цэнтр сучаснага мастацтва і Віцебскі абласны краязнаўчы музей. Асноўнымі накірункамі для абмеркавання на секцыях з’яўляліся пытанні гісторыі і сучаснага стану Віцебскай мастацкай школы, актуальныя праблемы візуальных мастацтваў і дызайну, а таксама інавацыйныя тэхналогіі мастацка-педагагічнай адукацыі.

* * *

24 лістапада адбылося ўрачыстае пашыранае пасяджэнне савета ўніверсітэта, прымеркаванае да 112-годдзя з дня заснавання нашай альма-матэр. У ім прыняў удзел Ганаровы прафесар ВДУ імя П.М. Машэрава, генеральны дырэктар Нацыянальнага мастацкага музея Рэспублікі Беларусь У.І. Пракапцоў. На пасяджэнні адбылося падпісанне дамовы аб арганізацыі філіяла кафедры выяўленчага мастацтва ў Нацыянальным мастацкім музеі Рэспублікі Беларусь.

* * *

Пераможцай Другога рэспубліканскага конкурсу “Трыенале маладых мастакоў” у намінацыі “дэкаратыўна-прыкладное мастацтва” стала выпускніца мастацка-графічнага факультэта гэтага года Вікторыя Пезікава. Рэспубліканскі конкурс “Трыенале маладых мастакоў” праводзіўся Міністэрствам культуры на базе Нацыянальнага цэнтра сучасных мастацтваў Рэспублікі Беларусь з 20 мая па 15 лістапада 2022 г.

* * *

Студэнты мастацка-графічнага факультэта прынялі ўдзел у VII Міжнародным конкурсе выпускных кваліфікацыйных работ бакалаўраў, спецыялістаў, магістрантаў у галіне горадабудаўніцтва, архітэктуры, дызайну і дэкаратыўна-прыкладнога мастацтва. У намінацыі “Дэкаратыўна-прыкладное мастацтва” дыпломы атрымалі: 1-й ступені – А.І. Хлопцава, 2-й ступені – А.М. Сіцько, 3-й ступені – Д.С. Гарбацэвіч. Дыпломы лаўрэатаў атрымалі кіраўнікі выпускных кваліфікацыйных работ дацэнт кафедры дэкаратыўна-прыкладнога мастацтва і тэхнічнай графікі Г.А. Бабровіч і старшы выкладчык кафедры дэкаратыўна-прыкладнога мастацтва і тэхнічнай графікі Т.П. Уласевіч.

* * *

Дыпломы лаўрэатаў першай ступені ў намінацыі “Дэкаратыўнае мастацтва” на міжнародным конкурсе-фестывалі “Global Asia”, арганізаваным КНР пры падтрымцы Міністэрства культуры РФ, атрымалі студэнты мастацка-графічнага факультэта: С.І. Раманкевіч, В.А. Пезікава (кіраўнік дацэнт І.А. Кавалёк).

Ван Мяо – аспирант УО «Белорусский государственный университет культуры и искусств».

Гу Чэнъюань – аспирант УО «Белорусская государственная академия искусств», магистр искусствоведения.

Дун Сяосинь – соискатель кафедры теории и истории искусств УО «Белорусский государственный университет культуры и искусств».

Ефремова Ирина Владимировна – доцент кафедры режиссуры УО «Белорусский государственный университет культуры и искусств», кандидат искусствоведения, доцент.

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

Костогрыз Олег Даниилович – доцент кафедры изобразительного искусства Витебского государственного университета имени П.М. Машерова.

Котович Татьяна Викторовна – профессор кафедры истории и культурного наследия Витебского государственного университета имени П.М. Машерова, доктор искусствоведения, профессор.

Кузнецова Евгения Владимировна – докторант кафедры культурологии УО «Белорусский государственный университет культуры и искусств», старший научный сотрудник Института философии НАН Беларуси, кандидат философских наук, доцент.

Купченко Наталья Юрьевна – магистрант кафедры изобразительного искусства Витебского государственного университета имени П.М. Машерова.

Морозов Игорь Вячеславович – профессор кафедры менеджмента социокультурной деятельности УО «Белорусский государственный университет культуры и искусств», доктор культурологии, кандидат архитектуры, профессор.

Наровская Алла Николаевна – доцент кафедры историко-культурного наследия УО «Белорусский государственный университет культуры и искусств», кандидат исторических наук, доцент.

Оксенчук Анна Евгеньевна – заведующий кафедрой литературы Витебского государственного университета имени П.М. Машерова, кандидат филологических наук, доцент.

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

Соколова Елена Олеговна – декан художественно-графического факультета Витебского государственного университета имени П.М. Машерова, кандидат педагогических наук, доцент.

Цзя Чаочао – аспирант ГНУ «Центр исследований белорусской культуры, языка и литературы НАН Беларуси».

Цыбульский Михаил Леонидович – доцент кафедры изобразительного искусства Витебского государственного университета имени П.М. Машерова, кандидат искусствоведения, доцент.

Шкирандо Федор Иванович – независимый исследователь.

Wang Miao – postgraduate student of Belarusian State University of Culture and Arts.

Gu Chengyuan – postgraduate student of Belarusian State Academy of Arts, Master of Arts.

Dong Xiaoxin – applicant at Belarusian State University of Culture and Arts Department of Theory and History of Arts.

Yefremova Irina Vladimirovna – Assistant Professor of Belarusian State University of Culture and Arts Department of Art Direction, PhD (Arts), Assistant Professor.

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

Kostogryz Oleg Danilovich – Assistant Professor of Vitebsk State P.M. Masherov University Department of Fine Arts.

Kotovich Tatyana Viktorovna – Professor of Vitebsk State P.M. Masherov University Department of History and Cultural Heritage, Dr.Sc. (Art), Professor.

Kuznetsova Evgeniya Vladimirovna – doctoral student of Belarusian State University of Culture and Arts Department of Cultural Studies, Senior Researcher of the Institute of Philosophy of the NASc of Belarus, PhD (Philosophy), Assistant Professor.

Kupchenko Natalia Yurtevna – master student of Vitebsk State P.M. Masherov University Department of Fine Arts.

Morozov Igor Viacheslavovich – Professor of Belarusian State University of Culture and Arts Department of Social and Cultural Activities Management, Dr.Sc. (Cultural Studies), PhD (Architecture), Professor.

Narovskaya Alla Nikolayevna – Assistant Professor of Belarusian State University of Culture and Arts Department of Historical and Cultural Heritage, PhD (History), Assistant Professor.

Oksenchuk Anna Yevgenyevna – Head of Vitebsk State P.M. Masherov University Department of Literature, PhD (Philology), Assistant Professor.

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

Sokolova Elena Olegovna – Dean of Vitebsk State P.M. Masherov University Art Department, PhD (Education), Assistant Professor.

Jia Chaochao – postgraduate student of Center for Research of Belarusian Culture, Language and Literature of the NASc of Belarus.

Tsybulski Mikhail Leonidovich – Assistant Professor of Vitebsk State P.M. Masherov University Department of Fine Arts, PhD (Art Studies), Assistant Professor.

Shkirando Fedor Ivanovich – independent researcher.

Правила для авторов

Научно-практический журнал «Искусство и культура» публикует статьи, посвященные актуальным искусствоведческим и культурологическим проблемам, а также вопросам художественного образования. Представленные статьи должны иметь высокий теоретический уровень исследований в области культурологии и искусствоведения, а также быть ориентированы на прикладные аспекты в преподавании дисциплин художественно-эстетического блока. Главным критерием целесообразности публикации являются новизна и оригинальность статьи. Основные рубрики журнала – «Искусствоведение», «Культурология» и «Педагогика». Вне очереди публикуются научные статьи аспирантов последнего года обучения (включая статьи, которые подготовлены ими в соавторстве) при условии их полного соответствия требованиям, которые предъявляются к научным публикациям издания.

Требования к оформлению статьи:

1. Рукописи статей предоставляются на белорусском или русском языках.
2. Каждая статья должна содержать следующие элементы:
   – индекс УДК;
   – название статьи;
   – фамилия и инициалы автора (авторов);
   – организация, которую он (они) представляет;
   – введение;
   – в основной части выделяются подразделы с названиями;
   – заключение;
   – список использованной литературы.
3. Название статьи должно отражать ее содержание, быть по возможности лаконичным, вмещать ключевые слова, что позволит ее индексировать.
4. Во введении дается короткий обзор литературы по проблеме, указываются не решенные ранее вопросы, формулируется и аргументируется цель. Раздел заканчивается постановкой цели исследования.
5. В основной части автор описывает результаты своей работы с точки зрения их научной новизны и сопоставляет с соответствующими известными данными. Этот раздел делится на подразделы с пояснительными подзаголовками.
6. В заключении в сжатом виде должны быть сформулированы полученные выводы, указывающие на достижение поставленной цели, новизну и возможности применения на практике.
7. Список литературы должен включать не более 12 ссылок. Ссылки нумеруются в соответствии с порядком их цитирования в тексте. Порядковые номера ссылок пишутся в квадратных скобках по схеме: [1], [2]. Список литературы оформляется в соответствии с требованиями ГОСТа 7.1-2003. Ссылки на неопубликованные работы, диссертации не допускаются. Указывается полное название авторского свидетельства и депонированной рукописи, а также организация, которая предъявила рукопись к депонированию.
8. Статьи сдаются в редакцию объемом не менее 0,35 авторского листа (14000 печатных знаков, с пробелами между словами, знаками препинания, цифрами и др.), напечатанного через один интервал, шрифтом Times New Roman, размером 11 пт. В этот объем входят текст, таблицы, список литературы. Рисунки и схемы должны подаваться отдельными файлами в формате jpg. Статьи должны быть подготовлены в редакторе Microsoft Word.
9. В дополнение к бумажной версии статьи в редакцию сдается электронная версия материалов. Электронная и бумажная версии статьи должны быть идентичными. Адрес электронной почты университета (nauka@vsu.by).
10. К статье прилагаются следующие материалы (на отдельных листах):
    – реферат (150–250 слов), который должен полно передавать содержание статьи, быть годным для публикации в аннотациях к журналам отдельно от статьи, и ключевые слова на языке оригинала;
    – название статьи, фамилия, имя, отчество автора (полностью), место работы, реферат и ключевые слова на английском языке;
    – номер телефона, адрес электронной почты;
    – экспертное заключение о возможности публикации материалов;
    – краткие сведения об авторе(ах) на русском, белорусском и английском языках: имя, отчество, фамилия автора(ов) (полностью); должность; место работы; ученая степень; ученое звание; адрес для корреспонденции (e-mail).
11. Все статьи, поступающие в редакцию журнала, подлежат обязательной проверке на оригинальность и корректность заимствований системой «Антиплагиат.ВУЗ». Для оригинальных научных статей степень оригинальности должна быть не менее 85%, для обзоров – не менее 75%.
12. По решению редколлегии статья отправляется на рецензию, затем визируется членом редколлегии. Возвращение статьи автору на доработку не означает, что она принята в печать. Переработанный вариант статьи вновь рассматривается редколлегией. Датой поступления считается день получения редакцией окончательного варианта статьи.
13. Отправка в редакцию ранее опубликованных или принятых в печать другими изданиями работ не допускается.
14. Ответственность за приведенные в материалах факты, содержание и точность информации несут авторы.

Guidelines for Authors

The scientific and practical journal "Art and Culture" publishes articles on immediate art critical and culture study problems as well as issues of art education. Articles should be of high theoretical level of investigation in the field of culture studies and art criticism, they should also be targeted at applied aspects in teaching subjects of art and esthetic block. The main criterion for the publication is novelty and specificity of the article. The main sections of the journal are "Art History", "Culture Studies" and "Pedagogics". The priority for publication is given to scientific articles by postgraduates in their last year (including their articles written with co-authors) on condition these articles correspond the requirements for scientific articles of the journal.

Guidelines for the layout of a publication:

1. Articles are to be in Belarusian or Russian.
2. Each article is to include the following elements:
   - UDK index;
   - title of the article;
   - name and initial of the author (authors);
   - institution he (she) represents;
   - introduction;
   - main part;
   - conclusion;
   - list of applied literature.
3. The title of the article should reflect its contents, be laconic and contain key words which will make it possible to classify the article.
4. The introduction should contain a brief review of the literature on the problem. It should indicate not yet solved problems. It should formulate the aim; give references to the recent articles of other authors including foreign publications. The section finishes with setting the aim of the research.
5. In the section "Main part" the author describes the findings from the point of view of their scientific novelty as well as compares them with the corresponding well known data. This section is divided into sub-sections with expanatory subtitles.
6. The conclusion should contain a brief review of the findings, indicating the achievement of this goal, their novelty and possibility of practical application.
7. The list of literature shouldn't include more than 12 references. The references are to be numerated in the order of their citation in the text. The order number of a reference is given in square brackets e.g. [1], [2]. The layout of the literature list layout is to correspond State Standard (GOST) 7.1–2003. References to articles and theses which were not published earlier are not permitted. A complete name of the author's certificate and the deposited copy is indicated as well as the institution which presented the copy for depositing.
8. Articles of at least 0,35 of an author sheet size (14000 printing symbols with blanks, punctuation marks, numbers etc.), interval 1, Times New Roman 11 are sent to the editorial office. This size includes the text, charts and list of literature. Not more than three pictures are allowed. Pictures and schemes are to be presented in individual jpg-files. Articles should be typed in Microsoft Word.
9. The electronic version should be attached to the paper copy of the article submitted to the editorial board. The electronic and the paper copies of the article should be identical. The university e-mail address is nauka@vsu.by).
10. Following materials (on separate sheets) are attached to the article:
    - summary (150–250 words), which should precisely present the contents of the article, should be liable for being published in magazine summaries separately from the article as well as the key words in the language of the original;
    - title of the article, surname, first and second names of the author (without being shortened), place of work, summary and key words in English;
    - telephone number, e-mail address;
    - expert conclusion on the feasibility of the publication;
    - brief information about the author in Russian, Belarusian and English: the author's surname, name, patronymic; position, employment place; degree, title; post address (e-mail).
11. All articles submitted to the editorial office of the journal are subject to mandatory verification of originality and correctness of borrowings by the Antiplagiat.VUZ system. For original scientific articles the degree of originality should be at least 85%, for reviews – at least 75%.
12. On the decision of the editorial board the article is sent for a review, and then it is signed by the members of the editorial board. If the article is sent back to the author for improvement it doesn't mean that it has been accepted for publication. The improved variant of the article is reconsidered by the editorial board. The article is considered to be accepted on the day when the editorial office receives the final variant.
13. Earlier published articles as well as articles accepted for publication in other editions are not admitted.
14. The authors carry responsibility for the facts provided in the articles, the content and the accuracy of the information.

Для оформления обложки использована работа
Вячеслава Шамшура «Бельмонте. Зазимье».

Издатель и полиграфическое исполнение – учреждение образования
«Витебский государственный университет имени П.М. Машерова».

Свидетельство о государственной регистрации в качестве издателя,
изготовителя, распространителя печатных изданий
№ 1/255 от 31.03.2014.

Отпечатано на ризографе учреждения образования
«Витебский государственный университет имени П.М. Машерова».
210038, г. Витебск, Московский проспект, 33.

При перепечатке материалов ссылка на журнал «Искусство и культура» обязательна.