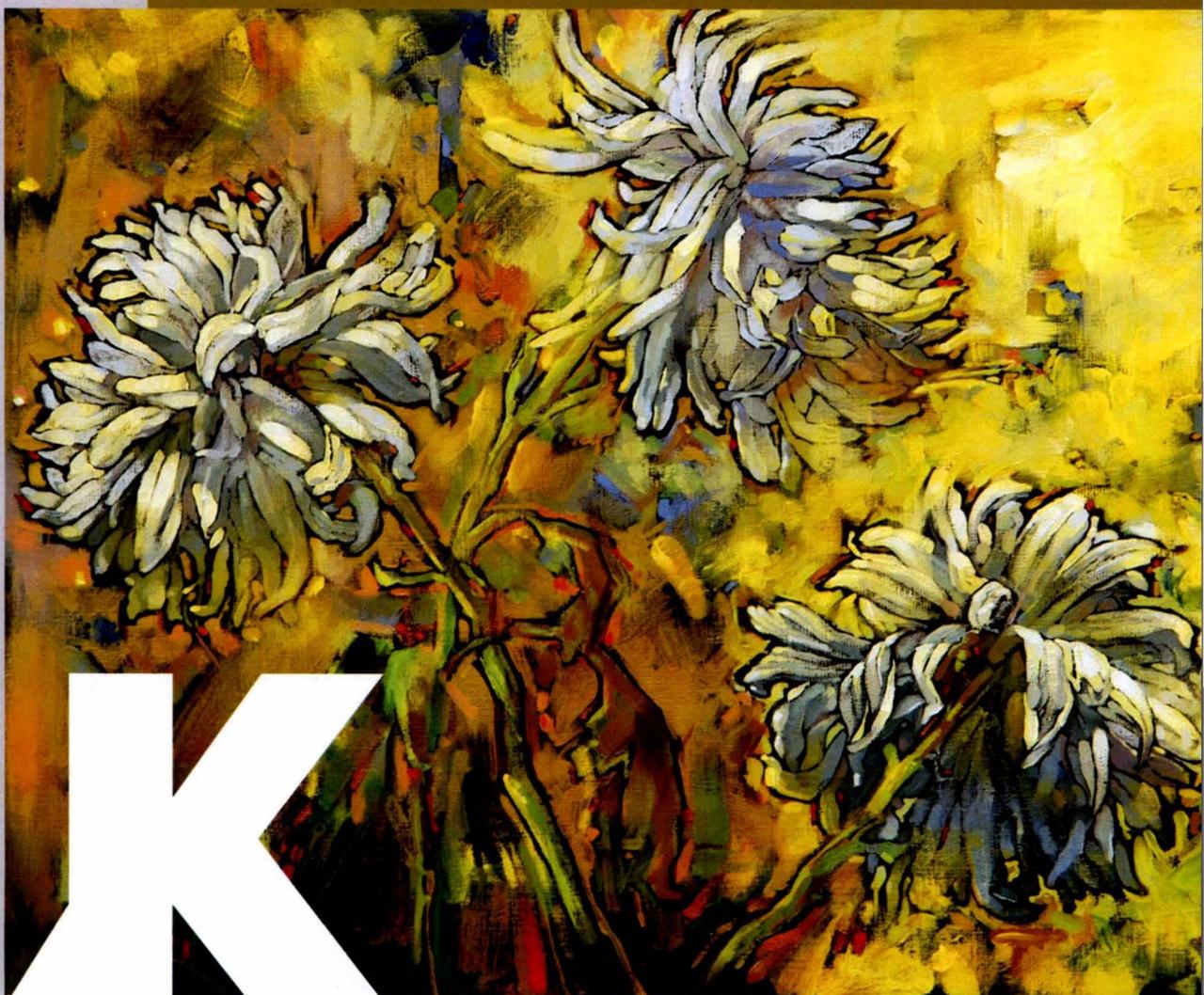


ISSN 2222-8853



И К

**ИСКУССТВО
И КУЛЬТУРА**

№ 2(50)/2023



ИСКУССТВО И КУЛЬТУРА

НАУЧНО-ПРАКТИЧЕСКИЙ ЖУРНАЛ

ИЗДАЕТСЯ С ЯНВАРЯ 2011 ГОДА
ВЫХОДИТ ЧЕТЫРЕ РАЗА В ГОД

**№ 2(50)
2023**

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. Габрус, 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, культурологиче-
ской и педагогической (педагогические проблемы
в сфере культуры и искусства) отраслям науки*

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

SCIENTIFIC AND PRACTICAL JOURNAL
“ART AND CULTURE”

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

Editorial Board:
in charge of the Art Studies section
E.O. Sokolova,
in charge of the Cultural Studies section
E.I. Rudkovski,
in charge of the Pedagogy section
Yu.P. Bezhanar,
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 20.06.2023. Формат 60 x 84 $\frac{1}{8}$. Бумага офсетная.
Усл. печ. л. 11,39. Уч.-изд. л. 11,44. Тираж 116 экз. Заказ 60.

От редакции	5
Искусствоведение	
<i>Свиридович А.А.</i> Воплощение патриотической тематики в белорусской хоровой музыке второй половины XX – начала XXI в. (на примере хорового творчества С. Бугасова)	6
<i>Чжу Гэлимэн.</i> Камерно-вокальное творчество В.А. Петько: особенности содержания и стилистики	12
<i>Сун Чао.</i> Акробатика и сценография как выразительные средства современного китайского акробатического театра	16
<i>Лукашевич Ю.А.</i> Пути возрождения, сохранения и трансляции традиционной культуры в системе художественного образования	21
<i>Сергеев А.Г.</i> Белорусская цифровая скульптура в контексте развития национальной художественной школы	26
<i>Гефтер Л.М.</i> К историографии вопроса о еврейском искусстве	32
<i>Богданова Ю.А.</i> Пространственно-временной континуум белорусской станковой живописи и художественной фотографии 1960–1980-х гг.	36
<i>Вакар Л.У.</i> Народны эпас Міхася Рагалевіча. Рысы прымітывізму ў прафесійным жывапісе	41
Культурология	
<i>Коваленя Е.Г.</i> Горожанин и культурное пространство города: специфика взаимодействия (культурологический аспект)	46
<i>Кузнецова Е.В.</i> Культурный код восточных славян: особенности формирования и проявления (на примерах из белорусской и русской культур)	51
<i>Дорожкин А.С.</i> Субкультурная динамика в молодежной среде: специфика и тенденции развития	56
<i>Цыбульскі М.Л.</i> Дзявяты выпуск мастацка-графічнага факультэта: траекторыі творчых лёсаў	61
Педагогика	
<i>Полякова Е.С., Цзо Цин.</i> Темпоральная модель личностно-профессионального развития педагога-музыканта на основе аксиологических детерминант	76
<i>Шарапова И.А., Жукова О.М.</i> Актуальные аспекты организации образовательного пространства педагогического факультета ВГУ имени П.М. Машерова	81
<i>Федьков Г.С.</i> Методическая подготовка будущего преподавателя изобразительного искусства к формированию духовной культуры обучающихся	87
Хроника	92
Сведения об авторах	94

CONTENTS

From the Editors	5
 Art Studies	
<i>Sviridovich A.A.</i> Embodiment of the Patriotic Themes in Belarusian Choral Music of the Late 20th – Early 21st Centuries (Based on the Examples of S. Bugasov’s Choral Work)	6
<i>Zhu Gelimeng.</i> Chamber and Vocal Creative Works of V.A. Petko: Content and Style Specificities	12
<i>Song Chao.</i> Acrobatics and Scenography as Expressive Means of Contemporary Chinese Acrobatic Theater	16
<i>Lukashevich Y.A.</i> Ways of Revival, Preservation and Translation of Traditional Culture in the System of Art Education	21
<i>Sergeyev A.G.</i> Belarusian Digital Sculpture in the Context of the National Art School Development	26
<i>Gefter L.M.</i> To the Historiography of the Issue of Jewish Art	32
<i>Bogdanova Yu.A.</i> The Space-Time Continuum in Belarusian Easel Painting and Artistic Photography of the 1960s–1980s	36
<i>Vakar L.U.</i> The Folk Epic of Mikhas Ragalevich. Features of Primitivism in Professional Painting	41
 Cultural Studies	
<i>Kavalenia E.G.</i> The City Dweller and the Cultural Space of the City: the Specificity of Interaction (Cultural Aspect)	46
<i>Kuznetsova E.V.</i> Cultural Code of the Eastern Slavs: Features of Formation and Manifestation (Examples from Belarusian and Russian Cultures)	51
<i>Darozhkin A.S.</i> Subcultural Dynamics in Youth Environment: Specificity and Development Trends	56
<i>Tsybulsky M.L.</i> The Ninth Graduation of the Art and Graphic Faculty: Trajectories of Creative Destinies	61
 Pedagogy	
<i>Polyakova E.S., Zuo Qing.</i> Temporal Model of Personal and Professional Development of a Music Teacher on the Basis of Axiological Determinants	76
<i>Sharapova I.A., Zhukova O.M.</i> Topical Aspects of Organizing the Education Space of Vitebsk State P.M. Masherov University Pedagogical Faculty	81
<i>Fedkov G.S.</i> Methodological Training of Would-Be Fine Art Teacher on Shaping Student Spiritual Culture	87
 Chronicle	92
Information About the Authors	94

Паважаны чытач!

У Вас у руках пяцідзясяты нумар часопіса “Мастацтва і культура”. Для нас гэта невялікі юбілей, і мы рады падзяліць гэтае свята разам з Вамі.

Часопіс “Мастацтва і культура” выпускаецца з 2011 года. У студзені 2012 года наш часопіс быў уключаны ў Пералік навуковых выданняў Рэспублікі Беларусь для апублікавання вынікаў дысертацыйных даследаванняў па мастацтвазнаўстве, культуралогіі і педагогіцы (педагагічныя праблемы ў сферы культуры і мастацтва). Мы памятаем, як з асаблівым хваляваннем пачыналі працу над новым выданнем, распрацоўваючы яго статут, рэдакцыйную палітыку і глабальную, доўгачасовую, маркетынговую стратэгію.

За параўнальна кароткі час свайго існавання часопіс набыў вялікую папулярнасць у навуковым асяроддзі, зарэкамендаваў сябе як даволі аўтарытэтнае выданне. Мы стараемся адбіраць для публікацыі матэрыялы, якія адрозніваюцца глыбінёй аналізу культурных і мастацкіх працэсаў, неардынарнасцю меркаванняў і сваёй практычнай скіраванасцю. Вядома ж, матэрыялы, звязаныя з культурай і мастацтвам Віцебшчыны, гісторыяй Віцебскай мастацкай школы і яе сучаснымі дасягненнямі, маюць для нас першачарговае значэнне. Мы імкнёмся трымаць руку на пульсе культурных працэсаў, якія адбываюцца ў свеце і рэспубліцы, прапаноўваючы чытачу ў кожным нумары кароткі агляд падзей мастацкага жыцця, у якіх прымаюць актыўны ўдзел мастацтвазнаўцы, мастакі і педагогі ВДУ імя П.М. Машэрава.

Дзякуючы энергіі і энтузіязму нешматлікага калектыву супрацоўнікаў рэдакцыі, іх высокай адказнасці ўсе гэтыя гады часопіс жыве, развіваецца і застаецца практычна адзіным у рэгіёне навукова-практычным выданнем па мастацтве і культуры. Мы ўдзячныя нашым пастаянным аўтарам і чытачам, усім тым, хто гэтыя гады ўважліва сачыў за нашымі публікацыямі, і тым, хто толькі нядаўна даведаўся пра наш часопіс. Мы будзем шчаслівыя разам з Вамі рухацца да новых гарызонтаў у цудоўнай, неабсяжнай і шматаблічнай ПРАСТОРЫ МАСТАЦТВА І КУЛЬТУРЫ!



УДК 784:172.15(476.5)“19/20”

Воплощение патриотической тематики в белорусской хоровой музыке второй половины XX – начала XXI в. (на примере хорового творчества С. Бугасова)

Свиридович А.А.

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

Статья посвящена выявлению специфики воплощения патриотической тематики в белорусской хоровой музыке второй половины XX – начала XXI в., при этом повышенный интерес вызывают хоровые сочинения белорусского композитора С. Бугасова (1951 г. р.). Актуальность изучения олицетворения патриотической тематики в хоровом творчестве С. Бугасова определяется большой востребованностью его произведений в педагогической и концертной деятельности белорусских музыкантов, а также малой изученностью творчества этого композитора. В качестве методологической базы для исследования избраны труды отечественных музыковедов, посвященные истории и теории белорусской хоровой музыки второй половины XX – начала XXI в., а также творчеству отдельных хоровых композиторов Беларуси. В работе характеризуются ведущие темы белорусской хоровой музыки рассматриваемого периода, к числу которых относятся военно-патриотическая, жанрово-бытовая, пейзажная и религиозная темы. Осмысливая творческий портрет С. Бугасова, автор акцентирует внимание не только на хоровых сочинениях композитора, но также и на его плодотворной общественной деятельности как журналиста, дирижера, педагога и организатора. Отмечается, что патриотическая тема в хорах С. Бугасова воплощается посредством воссоздания образов отечественной военной истории (военно-патриотические хоры), родной природы (пейзажные хоровые миниатюры) и белорусского быта (хоры-сценки на народные тексты).

Ключевые слова: хоровая музыка Беларуси, хоровое творчество С. Бугасова, патриотические хоры белорусских композиторов.

(Искусство и культура. – 2023. – № 2(50). – С. 6–11)

Embodiment of the Patriotic Themes in Belarusian Choral Music of the Late 20th – Early 21st Centuries (Based on the Examples of S. Bugasov's Choral Work)

Sviridovich A.A.

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

The article is concerned with the identification of the specific characteristics of the embodiment of patriotic themes in the Belarusian choral music of the late 20th – early 21st centuries; with special attention being paid to the choral compositions of S. Bugasov (born in 1951), a Belarusian composer. The relevance of studying the embodiment of patriotic themes in the choral work of S. Bugasov is determined by the great demand for his works in the pedagogical and concert activities of Belarusian musicians, as well as the low level of study of this composer's work. The works of Belarusian musicologists dedicated to the

Адрес для корреспонденции: e-mail: ala.sviridovich@gmail.com – А.А. Свиридович

history and theory of Belarusian choral music of the late 20th – early 21st centuries, as well as the work of individual choral composers of Belarus were chosen as the methodological basis for the study. The article characterizes the leading themes of Belarusian choral music (of the reviewed period) which include military-patriotic, domestic-genre, landscape and religious themes. Describing the creative portrait of S. Bugasov, the author pays special attention not only to the choral works of the composer, but also to his fruitful public activities as a journalist, conductor, teacher, and organizer. The author comes to the conclusion that the patriotic theme in the choirs of S. Bugasov is embodied by recreating images of the Belarusian military history (military-patriotic choir pieces), native nature (choral landscape miniatures) and Belarusian life (choral sketches based on folk texts).

Key words: Belarusian choral music, choral work of S. Bugasov, patriotic choir pieces of Belarusian composers.

(Art and Cultur. – 2023. – № 2(50). – P. 6–11)

Патриотическая тематика занимает исключительное место в белорусской музыке второй половины XX – начала XXI в., отображаясь в самых разных жанрах. Особенно ярко и многогранно данная тематика раскрылась в отечественной хоровой музыке, основанной на поэтических текстах, почерпнутых из народно-песенной традиции белорусов или творчества национальных поэтов. В настоящее время хоровая музыка патриотической направленности стала одним из важных средств нравственно-патриотического воспитания молодежи, способствующих формированию национального самосознания и любви к родному краю. Магистральное положение патриотическая тема занимает в хоровой музыке современного белорусского композитора С. Бугасова. Исследованию тематики, образного строя, средств музыкальной выразительности и исполнительской специфики белорусской хоровой музыки второй половины XX – начала XXI в. посвящены исследования «Белорусская хоровая музыка а сарпелла 1960–1980-х гг. (к проблеме жанрового синтеза)» В. Черняк, «Белорусская хоровая музыка 1960–1980-х гг.» А. Володкович, «Творчество В. Копытько в контексте развития белорусской хоровой музыки в последней трети XX – начале XXI столетия» И. Матюхова, «Хоровая академическая музыка Беларуси последней трети XX – начала XXI века: аспекты теории, истории, исполнительства» Г. Цмыг и других авторов. Актуальность изучения олицетворения патриотической тематики в хоровом творчестве С. Бугасова сегодня обусловлена большой востребованностью его произведений в педагогической и концертной деятельности белорусских музыкантов.

Цель статьи – выявить специфику воплощения патриотической тематики в хорах С. Бугасова в контексте общего развития белорусской хоровой музыки второй половины XX – начала XXI в.

Темы и образы белорусской хоровой музыки второй половины XX – начала XXI в. Вторая половина XX века стала ключевым этапом развития профессиональной белорусской

музыки различных жанров. Параллельно с освоением новых техник композиции и современных средств музыкальной выразительности отечественные композиторы постоянно расширяли образный спектр музыкальных сочинений. Разносторонние художественные образы получают претворение в белорусской хоровой музыке рассматриваемого периода.

Как отмечает Г. Цмыг, «сильный эмоциональный заряд, который свойственен коллективному исполнению, воздействующему на слушателя, а также обостренность музыкально-речевого интонационного высказывания в хоровом звучании обуславливают устойчивую потребность белорусских композиторов к воплощению творческих замыслов именно в вокально-хоровой сфере для раскрытия сущности художественных и человеческих стремлений, направленных на формирование эстетических отношений к миру, и способствуют укреплению духовности» [1, с. 648]. Ведущими белорусскими композиторами, работавшими во второй половине XX – начале XXI столетия в сфере хоровой музыки стали В. Оловников, А. Богатырев, И. Лученок, А. Мдивани, Л. Захлевный, Л. Шлег и многие другие. В качестве текстовой основы для хоров они обращаются к фольклорным текстам или поэзии белорусских классиков (Янки Купалы, Якуба Коласа, М. Богдановича) и современных поэтов (М. Танка, П. Бровки, А. Русака, Г. Бородулина и других).

Одной из центральных тем белорусской хоровой музыки второй половины XX – начала XXI в. стала *военно-патриотическая* тема, воплотившаяся в многочисленных сочинениях, посвященных событиям и героям Великой Отечественной войны («Лесная песня» В. Оловникова на сл. А. Русака, «Мальчишки бессмертного Бреста» Г. Вагнера на сл. Ю. Яковлева, «Хатынь» И. Лученка на сл. Г. Петренко, «Партизанские окопы» Г. Пукста на сл. М. Танка, «Песня о Заслонове» В. Оловникова на сл. А. Острейко и многие другие). Через образы Великой Отечественной войны композиторы подчеркивают героический характер белорусских

воинов-защитников Родины, создавая яркие лирико-драматические хоровые полотна.

Многие хоровые произведения белорусских классиков посвящены теме любви к Родине. К числу таких лирико-эпических произведений относятся хоры-гимны «Радзіма мая дарагая» В. Оловникова на сл. М. Богдановича, лирические хоры И. Лученка «Мой родны кут» (на сл. Якуба Коласа) и «Спадчына» (на сл. Янки Купалы). К числу патриотических хоров следует отнести также хоры, посвященные образам выдающихся личностей из национальной истории, например, Янке Купале (хоровой цикл «Янка Купала» А. Мдивани).

В хорах белорусских композиторов нередко отражается *бытовая тематика*. В таких партитурах, напоминающих бытовые зарисовки с натуры, могут быть представлены детские образы («Шчабятуха» Н. Аладова на сл. М. Климковича, «Через речку – два бревна» Д. Смольского на сл. Е. Акима), образы рабочих колхоза («На Палессі гоман, гоман» В. Оловникова на сл. П. Бровки). Для раскрытия бытовых образов в белорусских хорах применяются приемы театрализации (диалоги между солистом и хором либо между группами хора), хоровые скороговорки, мелодии в быстром темпе. Бытовые образы представлены также в многочисленных хоровых обработках белорусских народных песен и в хорах написанных композиторами на основе фольклорных текстов (например, в хоровых циклах «Снапочак» и «Вясельныя песні» А. Мдивани, «3 беларускай народнай паэзіі» К. Тесакова, «Каляндарныя песні» и «Любок» Л. Шлег).

Пейзажная тематика и образы родной природы тонко переданы в таких белорусских хоровых произведениях, как «Зимний этюд» Э. Ханка на сл. Н. Гилевича, а также «Сосна» (на сл. М. Танка) и «Падаюць сняжынкi» (на сл. П. Труса) Э. Тырманд и др. Пейзажным хорам белорусских композиторов обычно свойственны камерный лирический характер, напевные мелодии и облегченная импрессионистическая фактура.

С конца 1980-х гг. в белорусской хоровой музыке активно начинает осваиваться *религиозная тематика*, воплощаемая при помощи образов христианской религии в хорах на канонические тексты или тексты духовно-нравственного содержания. Библейские образы нашли претворение в хоровых циклах композиторов: «Два песнопения памяти протоиерея о. Александра Меня» В. Копытько, «Ave Maria» и «Псалом Давида 14» А. Безенсон, «На Нараджэнне Хрыстова» Е. Поплавского, «Отче наш» М. Васючкова, «Залатагорская меса»

В. Кистеня, кантаты «Да Маці Божай», «Песні пра Божае Нараджэнне» и «Сэрца Езуса» А. Литвиновского и др. Отечественные композиторы, работающие в области православной хоровой музыки, ориентируются на образцы русских хоровых концертов с их стилистическими чертами. Индивидуальным авторским стилем, насыщенным сложными гармоническими вертикалями, отличается композиторский стиль иерея Андрея Бондаренко – автора многочисленных богослужебных хоров на канонические тексты. Создатели хоровых произведений католической традиции ориентируются более на западноевропейскую хоровую музыку древности и современности. Это проявляется в стилизации древних григорианских мелодий («Месса Gregorianica» А. Литвиновского) или мелодий из белорусских греко-католических ирмологионов конца XVI – XVII в. («Пять выбранных распеваў з “Супральскага ірмалагіёна”» и «Усяношнае чуванне Давыдкаўскага ірмалагіёна» Е. Поплавского), а также в использовании электронной музыки («Месса в честь святого Франциска Ассизского» В. Копытько).

Портрет белорусского композитора С. Бугасова (род. в 1951 г.). Сергей Иванович Бугасов является одним из ярких отечественных композиторов, работающих в области хоровой музыки на протяжении всего творческого пути. Первые навыки пения будущий маэстро приобрел в семье, где «все прекрасно пели, играли на народных инструментах, ставили своими силами домашние спектакли» [2, с. 469]. С 15 лет работал в самодеятельных хорах, создавал для них обработки и аранжировки [2]. Профессиональное музыкальное образование С. Бугасов получил в Луганском музыкальном училище и Донецком государственном музыкально-педагогическом институте (квалификация преподавателя хоровых дисциплин).

С 1977 г. и до настоящего времени творческая деятельность С. Бугасова связана с Беларусью и его работой в Лидском музыкальном училище, где композитор был заместителем директора по учебной работе (1977–1994 гг.), художественным руководителем хора училища и преподавателем по классу хорового дирижирования (с 1980-х гг. и по нынешний день). За время своей педагогической деятельности композитор неоднократно принимал участие в конференциях, посвященных пропаганде белорусской музыки, участвовал в жюри хоровых конкурсов и фестивалей, а также дважды проводил презентацию собственных сочинений: на I Летней хоровой ассамблее в Витебске (2018 г.)

и на II Летней хоровой академии в Бресте (2019 г.). Кроме этого, С. Бугасов является автором методических рекомендаций «Некоторые вопросы социально-психологического управления коллективом» и учебных программ, среди которых наиболее значимой является программа «Обработка белорусской народной песни», рекомендованная к изданию Министерством образования Республики Беларусь. В период с 1997 по 2003 г. С. Бугасов совмещал педагогическую деятельность с работой журналиста: будучи заместителем главного редактора газет «Мариола» и «Принеманские вести» в городе Лиде, опубликовал в этих изданиях более 200 статей, касающихся жизни города и региона.

С 2006 года С. Бугасов является членом Белорусского союза композиторов и Белорусского союза музыкальных деятелей. Творческое наследие С. Бугасова включает более 120 хоровых композиций для различных хоровых составов. Более 100 из этих произведений изданы, что способствует популяризации современной белорусской музыки. Хоровые сочинения С. Бугасова характеризуются репертуарной востребованностью: их исполняют как профессиональные (Государственная академическая хоровая капелла им. Г. Ширмы, Государственный академический хор Белтелерадиокомпания, Государственный камерный хор Республики Беларусь), так и учебные и любительские хоры.

Как подчеркивает Т. Мдивани, хоры С. Бугасова «вобрали в себя многие жанровые искания» [2, с. 469], среди которых можно обозначить три направления: 1) обработки народных песен, 2) стилизации древних православных напевов и 3) лирико-психологические хоровые поэмы в индивидуальном композиторском стиле. В качестве текстовой основы для своих хоров С. Бугасов использует фольклорные источники либо стихи белорусских (М. Богдановича, Янки Купалы, Н. Гилевича, Л. Гениуш, С. Граховского) и российских (С. Есенина, А. Фета, А. Коринфского) поэтов.

Для хоровых обработок народных песен композитора свойственно свободное отношение к фольклорному первоисточнику, который не цитируется, а тщательно разрабатывается интонационно, гармонически и фактурно. Обращаясь к древним православным певческим традициям, С. Бугасов творчески переосмысливает характерные черты этого пения: монодийность, отсутствие тональных тяготений, плавность и ритмическая выровненность мелодики. Лирико-психологическим хоровым сочинениям композитора присущи

«широта мелодического развития, свобода голосоведения и органичный синтез традиционного и современного» [2, с. 469].

Музыкальный язык хоровых произведений С. Бугасова отличается главенством мелодической линии, которая всегда выразительна и интонационно точна. В гармонии хоров преобладают консонансы, представленные в системе расширенной классико-романтической тональности. В отдельных случаях композитор обращается к полиаккордовым сочетаниям или специфическим исполнительским приемам (например, к хоровому глиссандо). Мастерство С. Бугасова как хорового композитора проявляется в плавности и естественности голосоведения, свойственного для всех партий хора.

Хоровые сочинения С. Бугасова отражают два стилевых направления, обозначенных Т. Мдивани в качестве ключевых для отечественной музыки второй половины XX в. и определяемых исследователем как «национальная романтика» и «новая белорусская музыка» [3, с. 552–553]. О стиле «национальная романтика» в хоровых композициях С. Бугасова свидетельствуют: 1) ориентированное на фольклор музыкально-стилевое направление, характерное для хоров на фольклорные тексты, и 2) музыкально-стилевое направление духовных хоров композитора, актуализирующих древнеславянское наследие православной певческой культуры. Особое отношение к «новой белорусской музыке» в хоровых произведениях С. Бугасова прослеживается в органичном сочетании традиционного и новаторского.

Художественные образы патриотических хоров С. Бугасова. Хоровое творчество белорусского композитора демонстрирует не только высокий уровень мастерства автора, но и раскрывает важные темы, способствующие нравственно-патриотическому воспитанию молодежи. Центральное место в творчестве С. Бугасова занимает патриотическая тематика, воплощаемая посредством различных художественных образов и средств музыкальной выразительности. Национальный колорит хорового творчества композитора передается белорусскими текстами, к которым обращается С. Бугасов: это народные тексты и стихи отечественных поэтов Янки Купалы, С. Граховского, Н. Гилевича, Г. Бородулина и других.

Огромной силой художественного воздействия на слушателя обладают хоровые сочинения С. Бугасова на *военно-патриотическую тематику* – «Рэквіем па кожным чацвёртым» на сл. А. Вертинского, «Ой ты, поле маё»

на текст народной песни и другие. Реквием С. Бугасова посвящен *жертвам Великой Отечественной войны* и отличается глубоким психологизмом и тонкой лирикой. «Рэквіем па кожным чацвёртым» написан для смешанного хора в сопровождении фортепиано и может быть охарактеризован как драматическая хоровая поэма. Партия фортепиано в этом произведении играет важную музыкально-драматургическую роль, нередко вступая в диалог с хором и усиливая трагический характер музыки. Образный строй реквиема С. Бугасова проникнут скорбными драматическими настроениями, которые в музыке подчеркиваются экспрессивными мелодиями речитативного типа, малосекундовыми ходами в средних голосах партии сопровождения, ускорениями и замедлениями темпа в зависимости от содержания текста, динамическими контрастами, преобладанием напряженных доминантовых гармоний в фактуре. Индивидуальный композиторский почерк ярко проявляется в естественном чередовании хоровой фактуры разной плотности – от сольного исполнения или хоровых унисонов до плотного аккордового пятиголосия, а также в чередовании аккордового и полифонического складов. В сменах фактурных типов в реквиеме С. Бугасова прочитывается стремление автора разграничить контрастные образы войны и мира, смерти и жизни. Так, образы мира и народная память воплощаются при помощи аккордовой фактуры («Мір асвятліў нас сваім святлом», «А каб яшчэ ды быў жывы»), в то время как образы смерти и войны характеризуются унисонным или полифоническим изложением. Эти контрастные образные сферы органично дополняются обобщенной лирико-философской тематикой, представленной в хоровых вокализах в начале реквиема и перед кодой. Таким образом, «Рэквіем па кожным чацвёртым» раскрывает военно-патриотическую тему через обобщенные лирико-психологические образы, посредством которых война рассматривается как трагедия общечеловеческого масштаба.

К числу военно-патриотических хоров С. Бугасова относится филигранная хоровая миниатюра «Ой ты, поле маё» на народные слова, посвященная *погибшему солдату*. Отличительной чертой этого хора является органичное соединение народно-песенных и классико-романтических интонаций. Подобно белорусским народным песням, хор открывается одnogолосным исполнением диатонического размеренного лейтмотива («Ой ты, поле маё»), плавно разворачивающегося в пределах квинты и напоминающего традиционные

фольклорные напевы. Этот сдержанный мотив проводится неоднократно, постепенно варьируясь интонационно и фактурно. Во втором предложении хора («Толькі вырас адзін куст») лейтмотив звучит на фоне тонического органного пункта, что напоминает народное исполнение песен с бурдоном. В третьем предложении («Там ляжыць пад кустом цела белае») лейтмотив излагается с терцовым удвоением и третьим гармоническим голосом, к которому в кульминационный момент («Ой, бяжы ты, мой конь») присоединяется четвертый голос. Драматическое повествование о гибели солдата подчеркивается усилением динамики, обилием диссонирующих созвучий, особыми артикуляционными штрихами. В завершении хора вновь устанавливается тонический органский пункт, на фоне которого звучит бесстрастная мелодия лейтмотива, возвращая образы белорусского поля – немого свидетеля гибели солдата.

Значительное место в творчестве С. Бугасова занимают *лирико-пейзажные хоры*, посвященные красоте природы Беларуси. Для воплощения *образов родной природы* композитор обычно обращается к песенной мелодике, прозрачной гомофонно-гармонической фактуре с элементами подголосочности, а также к диатоническим ладам. Патриотическая тематика в таких пейзажных хоровых зарисовках С. Бугасова раскрывается в камерно-лирическом ключе (хоры «Лета» на сл. В. Кудлачева, «Пайду, пайду лугам» на народные слова, хоровой цикл «Поры года» на стихи белорусских поэтов Янки Купалы, С. Граховского, П. Колыбко). Мастерством хорового письма обладает хор «Зімовы лес» (на слова Г. Дмитриева), где композитору удалось создать живописную картину белорусского леса зимой. Чередование сухих и колких трехзвучных мотивов с протяженными, будто застывшими аккордовыми созвучиями передает атмосферу морозного дня в лесу. Зыбкость зимнего пейзажа присутствует в ярком завершении хора на мажорном трезвучии с добавочным секундовым тоном.

Патриотическая тематика в хоровых сочинениях С. Бугасова раскрывается посредством *образов народного быта* белорусов. Произведения, написанные на народные тексты, впечатляют образами древних языческих праздников – Купалья (хоровая миниатюра «Сонца на Купалу», хоровой цикл «Купалле») и Дожинок («Ой, зелена, зелена»). В этих хорах композитор обращается к стилизации фольклорных напевов, подчеркивая диатонический характер мелодий, которые гармонизируются

терпкими диссонирующими созвучиями, создающими яркий колористический эффект. Хоры-сценки «Жартоўная спрэчка» и «Дзявочыя гаворкі» на народные тексты воплощают комические образы и сюжеты из белорусского песенного фольклора. Оба произведения обладают подчеркнутой театральностью: в них используются контрасты хоровых групп, резкие смены темпов, насыщенные звукоизобразительные и артикуляционные приемы (хоровые глиссандо, стаккато, акцентные), а также скороговорки. Отметим, что хор «Дзявочыя гаворкі» полностью строится на текстах народных пословиц, скороговорок и частушек.

Заключение. В хоровом наследии отечественных композиторов второй половины XX – начала XXI века нашла отражение военно-патриотическая, бытовая, пейзажная и религиозная тематика, что свидетельствует о больших выразительных возможностях хоровой музыки, а также о широком художественном кругозоре белорусских авторов. Хоровое творчество С. Бугасова стало закономерным звеном в развитии национальной хоровой музыки, отражающим общее для белорусских композиторов стремление к созданию национально ориентированных музыкальных

произведений, в которых органично соединяются элементы фольклора и современной музыки. Патриотическая тема в хорах С. Бугасова воплощается посредством воссоздания образов отечественной военной истории (военно-патриотические хоры), родной природы (пейзажные хоровые миниатюры) и белорусского быта (хоры-сценки на народные тексты). В хоровых сочинениях патриотической направленности раскрывается как яркая и самобытная творческая личность С. Бугасова – композитора-патриота.

ЛИТЕРАТУРА

1. Цмыг, Г. Харавая і вакальна-інструментальная музыка / Г. Цмыг // Беларусы. Т. II: Музыка / Т.Б. Варфаламеева [і інш.]; рэдкал.: М.Ф. Піліпенка [і інш.]; навук. рэд. А.І. Лакотка; Нац. акад. навук Беларусі, Ін-т мастацтвазнаўства, этнаграфіі і фальклору імя К. Крапівы. – Мінск: Беларуская навука, 2008. – С. 648–687.
2. Мдивани, Т.Г. Композиторы Беларусі / Т.Г. Мдивани, В.Г. Гудей-Каштальян; прадисл. Т.Г. Мдивани. – Мінск: Беларусь, 2014. – 479 с.: ил.
3. Мдзівані, Т. Панарама музычнага мастацтва другой паловы XX ст.: сімфанічная, народна-аркестравая, камерна-інструментальная музыка, опера і духоўныя творы / Т. Мдзівані // Беларусы. Т. II: Музыка / Т.Б. Варфаламеева [і інш.]; рэдкал.: М.Ф. Піліпенка [і інш.]; навук. рэд. А.І. Лакотка; Нац. акад. навук Беларусі, Ін-т мастацтвазнаўства, этнаграфіі і фальклору імя К. Крапівы. – Мінск: Беларуская навука, 2008. – С. 511–559.

Поступила в редакцию 06.12.2022

Камерно-вокальное творчество В.А. Петько: особенности содержания и стилистики

Чжу Гэлимэн

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

Работа посвящена рассмотрению содержательных, жанровых и музыкально-стилистических особенностей камерно-вокальных опусов В.А. Петько. В ней очерчена хронология создания композитором вокальных сочинений, кратко описаны существующие исследования творчества В.А. Петько, обрисован круг авторов избираемой композитором литературной основы.

*Вокальные произведения композитора представлены в данной научной публикации в виде двух содержательных сфер – лирической и сатирической. Центральной задачей исследования стало прослеживание прямой зависимости используемых автором средств музыкальной выразительности от типа содержания вокального сочинения. По результатам аналитического обзора романсов лирического содержания установлено, что их стилистике присущи такие общие черты, как тональная звуковысотная организация, ясно выраженные гармонии классико-романтической традиции, выразительная мелодика, опирающаяся на идею плавного поступенного движения, совпадение цезур поэтического и музыкального синтаксиса в условиях четко очерченной структуры. Стилистическому решению песен сатирического содержания свойственны декламационный характер вокальной партии с типичной в подобных случаях свободой ее ритмического оформления, использование разных типов вокализации, включая технику *sprechstimme*, хроматическая тональная система звуковысотной организации, чередующаяся с тонально оформленными построениями в моментах введения цитатного материала, фактурное разнообразие материала, чутко реагирующего на все смысловые «изгибы» текста.*

Ключевые слова: лирический романс, сатирическая песня, стилистика, приемы вокализации.

(Искусство и культура. – 2023. – № 2(50). – С. 12–15)

Chamber and Vocal Creative Works of V.A. Petko: Content and Style Specificities

Zhu Gelimeng

Education Establishment “Belarusian State Maxim Tank Pedagogical University”, Minsk

The article is concerned with the consideration of the content, genre and musical-stylistic features of chamber-vocal opuses by V.A. Petko. It outlines the chronology of the composer's creation of vocal compositions, briefly examines the existing studies of V.A. Petko's creativity, outlines the circle of authors of the literary basis chosen by the composer.

*The composer's vocal works are presented in the article in the form of two meaningful spheres – lyrical and satirical. The central task of the article is to trace the direct dependence of the means of musical expression used by the author on the type of content of the vocal composition. Based on the results of an analytical review of the lyrical romances, it was found out that their stylistics have such common features as tonal pitch organization, clearly expressed harmonies of the classical-romantic tradition, expressive melodicas based on the idea of smooth progressive movement, the coincidence of the caesuras of poetic and musical syntax in a clearly outlined structure. The stylistic solution of songs of satirical content is characterized by the declamatory nature of the vocal part with the freedom of its rhythmic design typical in such cases, the use of different types of vocalization, including the technique of *sprechstimme*, a chromatic tonal system of sound-pitch organization alternating with tonally designed constructions at the moments of the introduction of quotation material, a textural variety of material that sensitively reacts to all semantic “bends” of the text.*

Key words: lyrical romance, satirical song, stylistics, vocalization techniques.

(Art and Cultur. – 2023. – № 2(50). – P. 12–15)

В белорусском композиторском творчестве первых десятилетий XXI в. отмечается большой интерес к сфере камерно-вокальной музыки. Очевидной художественной ценностью обладают камерно-вокальные сочинения мо-

лодого белорусского композитора В. Петько (1991 г. р.), созданные им в 2012–2014 гг.: «Пахне чабор» (сл. П. Бровки), «Папараць-кветка» (сл. А. Гречаникова), «Павукі (жахлівая песня)» (сл. М. Богдановича), «Максімава

песня» (сл. М. Богдановича), цикл «Постмадэрнісцкія жарты» (сл. Н. Вершинина), «Блізкая мара» (сл. М. Мироновича) и «Нязваны госць» (сл. Н. Шабовича).

Творческое наследие В. Петько в настоящее время активно изучается музыковедением. В центре внимания исследователей находятся хоровые опусы композитора (работы Ю. Ежовой [1] и С. Черепок [2]), стилистика и способы достижения музыкально-поэтической целостности хоровых циклов (Н. Адамейко [3]), аспекты инструментального творчества композитора (Р. Петрова [4]), инструментально-ансамблевая музыка композитора (А. Тихомирова [5]). Ряд камерно-вокальных сочинений В. Петько рассматривается в статье Е.В. Чекир [6]. Отметим однако, что сведения о творчестве В. Петько носят расредоточенный характер. Малоизученными остаются камерно-вокальные произведения композитора, в связи с чем наше исследование приобретает особую актуальность.

Цель статьи – рассмотрение особенностей содержания и стилистики камерно-вокальных опусов В. Петько.

Анализ романсов лирического содержания. К числу лирических романсов В. Петько относятся романсы «Пахне чабор», «Папараць-кветка» и «Максімава песня».

Стилистика романса «Пахне чабор» ориентирована на традиции русского городского романса с присущим этому жанру демократичным музыкальным языком. Принципиальная простота музыкального решения романса отражена на уровне всех средств его выразительности – формы, фактуры, ладотонального и мелодического воплощения (нотный пример 1). Настроение поэтического текста романса светлое, лирическое, пропитанное ароматом летнего вечера, о котором повествуется в стихотворении. Драматичный смысловой «поворот» текста в его заключительной строфе («Год адзінаццаць, а можа дванаццаць сэрца баліць, што не здолеў спаткацца»), связанный с сожалением главного героя о нерешительности и слабости в прошлом, проявил себя и в драматургическом решении романса – в контрастировании его разделов. Произведение написано в простой трехчастной репризной форме. Отметим своеобразную рифмованность окончаний частей формы романса, вторая из которых заканчивается ключевыми для данного произведения словами «пахне чабор» и возвращением исходной тональности C-dur. Материал второй части воспроизведен с незначительными изменениями дважды, что укрупняет данный раздел формы и позволяет композитору задействовать поэтический текст П. Бровки в полном объеме.

Репризный раздел ритмически и фактурно варьирован. Особое внимание композитора связано со словами «Выйду, гукаю», которые в музыке характеризуются широкими мелодическими скачками на октаву и септиму. Фактура сочинения полифонизирована, в партии правой руки в аккомпанементе нередко дублируется мелодия вокалиста.

Схожий комплекс музыкально-выразительных средств представлен в романсе «Папараць-кветка». В его лирическом содержании отражена любовно-лирическая и пейзажная тематика, преобладающее настроение – созерцательно-умиротворенное, спокойное. Романс выполнен в тональной технике, задействованные композитором гармонические вертикали преимущественно классико-романтические (нотный пример 2). Мелодическая линия вокальных партий меццо-сопрано и баритона характеризуется плавностью изложения, опорой на выразительные квинтовые и секстовые ходы. Фактурное решение романса богато подголосками, партия басового голоса мелодизирована.

Эмоциональное содержание романса-элегии «Максімава песня» развивается от настроения тоски и печали до глубокого драматизма. В поэтическом тексте М. Богдановича, пронизанном настроением тоски, печали и безысходности, композитором акцентируется искренность, автобиографичность содержания. Форма сочинения – двухчастная безрепризная, где первая часть – период повторного строения, вторая же, направленная на драматизацию содержания, характеризующаяся большей эмоциональной взволнованностью, завершается тематической (но не тональной) репризой. Оригинально тональное развитие романса, основанное на тритоновом сдвиге из бемольной в диэзную сферу (g-moll – cis-moll). Такой тональный «скачок» в форме словно «освежает» звучание материала, выдержанного стилистически и по настроению в единой «гамме». Автор до последних звуков песни словно интригует слушателя, оставляя некоторое ощущение тональной «открытости», поскольку фортепианное послесловие звучит не в исходной тональности и лишь последние два такта замыкают материал.

Богатством оформления, полифонизацией отличается фактура рассматриваемого романса. Постепенная драматизация его содержания отображается и в активном ритмическом развитии фактурных голосов, обуславливающим нервичность общего тона звучания, общем уплотнении музыкальной ткани. Функции фактуры разнообразны. Это и ритмически комплементарный диалог с вокальной партией, например, в виде имитации, дублировки. Это также звукоизобразительность: имитация птичьего пения в виде

трелеобразных мотивов (фортепианное вступление), малотерцового хода в партиях фортепиано и вокала, подражающего пению кукушки, сквозного для всей песни (нотный пример 3); зона кульминации сопровождается появлением гулко-«колокольного» оstinatно повторенного доминантового баса.

Мелодика сочинения удобна для исполнения, сочетает поступенные гаммообразные ходы, движение по звукам аккордов, ламентозные мотивы. Самый широкий и резкий скачок в мелодии, представленный в среднем разделе, – ход на диссонирующую септиму – подчеркивает текст «што загину без пары...», что указывает на чуткое и внимательное отношение композитора к поэтическому источнику.

Анализ песен сатирического содержания. Музыкальные приемы, используемые В. Петько в его сатирических песнях и романах, направлены на создание ярких театральных образов, чаще всего негативных. Темой сочинения В. Петько «Павукі (жахліва песня)», выдержанного в жанре перфоманса, стало высмеивание человеческих фобий, издревле существовавших по поводу насекомых. Текст М. Богдановича интерпретирован композитором в юмористической форме. Ироничный замысел данного произведения роднит его с некоторыми вокальными опусами А. Даргомыжского и М. Мусоргского. В. Петько близка и идея театрализации вокальной миниатюры, ярко проявляющая себя в «Павуках», выразившаяся в виде ремарок, щедро рассредоточенных композитором в нотном тексте сочинения и помогающих «считать» его драматургический замысел: «таямніча», «вельмі виразна і пафасна», «з адчаем», «шэптам». Ремарки фиксируют эмоциональное состояние либо способ исполнения определенного фрагмента произведения.

Замысел исследуемой песни способствовал появлению комплекса соответствующих средств музыкальной выразительности, во многом резко отличных от уже рассмотренных вокальных сочинений автора. В песне сочетаются сонорика, алеаторика и экмелика [6, с. 37]. Несмотря на компактную форму целостного изложения, «Жахліва песня» построена драматургически по темпу – от сдержанного к наиболее быстрому с последующим плавным переходом к самому медленному (Sostenuto – Piu tranquillo – Presto – Sostenuto – Andante). Звуковысотной основой произведения стала хроматическая тональность, обозначенная уже во вступительных тактах восходящим движением фортепианной партии по хроматической гамме, рассредоточенной по разным регистрам (нотный пример 4). Основой вертикальных созвучий выступают

чаще всего тритон, септима, нона, резкости звучания способствует также положенная в основу ряда аккордов кварта (чистая, уменьшенная). Под стать замыслу – использованные в сочинении техники вокализации – речитация, sprechstimme, глиссандирование. Мелодика вокальной партии нередко опирается на ходы по диссонирующим интервалам, сквозным для песни стало применение тритонов, в том числе завершающих мелодическое развитие произведения. Преимущественно диссонантным характером отличается и фортепианная партия. Метроритмическое решение сочинения характеризуется прихотливостью: размер довольно часто меняется, ритмические фигуры – связаны нередко с шестнадцатыми и тридцать вторыми длительностями, их группировкой в виде триолей. Отметим и звукоизобразительные приемы, рассредоточенные в песне: трели в партии пианиста, символизирующие состояние страха, глиссандирование в партии голоса, отображающее слово «слізкая як у вужа», легкие удары пальцами по струнам контроктавы и субконтроктавы, соответствующие слову «шорах».

Вокальный цикл «Постмадэрнісцкія жарты» включает в себя три вокальные миниатюры. В первом номере цикла – песне-романсе «Дваякі падыход» – при помощи музыкально-театральных приемов раскрывается тема маленького человека, характерная для вокального творчества А.С. Даргомыжского. Песня «Дваякі падыход» посвящена обрисовке двух образов – поэта и редактора, при этом образ поэта прорисован в меньшей степени, раскрываясь только в партии фортепиано во вступлении романса. Идеи симбиотической полистилистики (К. Штокхаузен) поддержаны здесь аллюзией на стиль вокальных сочинений Д. Шостаковича, ощущаемой «в остроте гармонии, тонкой дифференциации темповых, динамических и ритмических отклонений» [6, с. 34]. В песне переданы тематические аллюзии на несколько произведений М. Мусоргского: во вступительных тактах представлена тема, напоминающая начальную тему первого действия оперы «Борис Годунов» «В келье Чудова монастыря», вызывающую одновременно несколько ассоциаций – с образом аскета-летописца и процессом написания текста. Данный тематический материал в контексте рассматриваемого произведения может быть воспринят как символическое изображение образа поэта. В изложении темы очевидно и стремление композитора к выявлению скрытых в ней внутренних противоречий, что проявляется в сочетании бемольной и диезной сфер в одновременном звучании, порождающем диссонантную интервалику между голосами фактуры. В разделе Maestoso на словах «Рэдактар

без затримки» использована еще одна тема-квазицитата из оперы «Борис Годунов» – фраза князя Шуйского «Да здравствует царь Борис Феодорович» из второй картины Пролога. За торжественностью звучания этой фразы у М. Мусоргского скрывается угодливость, лицемерие, что и было перенесено в смысловое поле песни В. Петько. В данном случае композитором сохраняются оригинальная тональность (E-dur) и звуковысотное положение цитированной темы (тон «е» первой октавы). Торжественность ее звучания утрирована введением тиратообразных мотивов в аккомпанементе.

Мелодике вокальной партии исследуемой песни присущи угловатость преимущественно диссонансных ходов, речитативный характер (нотный пример 5). В произведении фрагментарно задействован и прием *sprechstimme*. Преобладающая звуковысотная система – хроматическая тональность – оригинально сочетается в песне с фрагментами тонального звучания, связанными с вводимым квазицитатным материалом. Фактурное решение сочинения отличается разнообразием, «гибкостью» реагирования на «повороты» литературного текста.

Полистилистика песни второй песни цикла – «*Близкая мара*» – обусловлена введением двух тем-цитат – из арии Грязного из оперы Н.А. Римского-Корсакова «Царская невеста» (в конце первого предложения) и темы белорусского народного танца «Бульба» (в конце второго предложения). Цитированный материал словно «договаривает» смысл, заложенный литературной основой песни. Под влияние полистилистика манеры попали буквально все параметры музыкального высказывания – мелодика, гармония, фактура, система звуковысотной организации, задействованные техники вокального интонирования. Значимым оказалось воздействие полистилистика на мелодическое решение сочинения, в котором наравне были задействованы два типа мелодики: романсовый–ладово-ясный, диатоничный–идекаламационный – резко-графичный, диссонантно-хроматизированный, ритмически свободный, подытоживаемый введением *sprechstimme*.

Завершающая цикл песня-сценка «*Нязваны госць*» имеет яркий жанровый облик. Ее «гротескно-сатирическая стилистика» (Е. Чекир), «подсвеченная» вовлечением в контекст произведения цитируемого лейтмотива томления из оперы Р. Вагнера «Тристан и Изольда», воплощена посредством жанра танго (первый и третий разделы), обретающего в смысловом контексте песни значение символа человеческого порока. Речитативная по характеру мелодия, поначалу достаточно узкого диапазона, постепенно расширяется, наполняясь темпераментными

по звучанию интонациями. Стилистически богатому и многогранному мелодизму сочинения на разных этапах становления его звукообраза свойственны следующие черты: закругленные окончания фраз, постепенные хроматизированные ходы, движения по звукам аккордов и диссонантных интервалов, секундово-ламентозные мотивы.

Заключение. Таким образом, камерно-вокальное творчество В. Петько видится как оригинальное в жанровом, образно-содержательном и музыкально-стилевом отношении явление современного белорусского композиторского творчества. Вокальные произведения композитора могут быть сгруппированы с точки зрения двух представленных в них содержательных сфер – лирической и сатирической. Используемые автором средства музыкальной выразительности находятся в прямой зависимости от типа содержания вокального сочинения. Большинство романсов лирического содержания свойственны классико-романтической тональной организации, выразительная мелодика, опирающаяся на идею плавного постепенного движения, совпадение цезур поэтического и музыкального синтаксиса. Стилистическому решению песен сатирического содержания присущи декламационный характер вокальной партии с типичной в таких случаях свободой ее ритмического оформления, применение разных типов вокализации, включая технику *sprechstimme*, хроматическая тональная система звуковысотной организации, чередующаяся с тонально оформленными построениями в моментах введения цитатного материала, фактурное разнообразие материала, чутко реагирующего на все смысловые оттенки текста.

ЛИТЕРАТУРА

- Ежова, Ю.В. «Зімовыя песні» Вячаслава Петько как образец триптиха в современной белорусской хоровой музыке: дипломная работа / Ю.В. Ежова; БГАМ. – Минск, 2017. – 58 с.
- Черепок, С.А. Хоровое творчество Вячаслава Петько: дипломная работа / С.А. Черепок; БГАМ. – Минск, 2019. – 59 с.
- Адамейко, Н.А. К 130-летию со дня рождения М. Богдановича: «Падвей» из триптиха «Зімовыя песні» В.А. Петько (к вопросу о музыкально-поэтической целостности) / Н.А. Адамейко // Исследование как творчество: сб. ст. III Открытой науч.-творч. конф. им. Г. Ширмы, Брест, 20 апр. 2021 г. / Брест. гос. муз. колледж им. Григория Ширмы. – Брест, 2021. – С. 3–4.
- Петрова, Р.В. «Глобализационное предчувствие» для цимбал Вячаслава Петько: диалог культур / Р.В. Петрова // Исследование как творчество: сб. ст. IV Открытой науч.-творч. конф. им. Г. Ширмы, посвящ. 130-летию Г.Р. Ширмы, Брест, 5 апр. 2022 г. / Брест. гос. муз. колледж им. Григория Ширмы. – Брест: БрГУ им. А.С. Пушкина, 2022. – С. 27–29.
- Тихомирова, А.А. Камерно-инструментальные сочинения белорусских композиторов из цикла концертов «Трамонтана»: к вопросу о музыкальной тематике / А.А. Тихомирова // Культура. Наука. Творчество: сб. науч. ст. – Минск, 2020. – С. 411–415.
- Чекир, Е.В. Полистилистика в камерном вокальном творчестве белорусских композиторов конца XX – начала XXI в. / Е.В. Чекир // Науч. тр. БГАМ. – Вып. 51. – С. 31–47.

Поступила в редакцию 30.11.2022

УДК 792.9:791.83-043.86(510)

Акробатика и сценография как выразительные средства современного китайского акробатического театра

Сун Чао

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

Китайский акробатический театр – синтетический жанр современного китайского театрального искусства, в котором сплавлены воедино выразительные средства цирка, театра, танца и литературы. В отличие от традиционного акробатического искусства Китая, китайский акробатический театр как инновационный феномен XXI века требует систематического научного осмысления. В статье рассматриваются наиболее яркие и характерные сценические средства выразительности современного китайского акробатического театра – его акробатическая и сценографическая составляющие. Проанализированы разновидности акробатики, применяемой в акробатических спектаклях (пластическая акробатика, прыжковая акробатика, силовая акробатика, воздушная акробатика, акробатический эквилибр, акробатика с элементами жонглирования), осмысливаются назначение и роль каждого из них в акробатическом представлении. Предложена классификация современного декорационного оформления спектакля китайского акробатического театра (декорации-репродукции, метафорические и комбинированные декорации), сделаны выводы о функциональном назначении каждого вида декораций, об их технических характеристиках и особенностях взаимодействия с акробатическим искусством. Устанавливается значение освещения и дизайна костюмов в китайском акробатическом театре, существующих в едином комплексе с декорационным оформлением и способствующих как визуализации сюжета, так и акцентированию возможностей самой акробатики.

Ключевые слова: китайский акробатический театр, акробатическое искусство, виды акробатики, типы сценографии, костюм, освещение.

(Искусство и культура. – 2023. – № 2(50). – С. 16–20)

Acrobatics and Scenography as Expressive Means of Contemporary Chinese Acrobatic Theater

Song Chao

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

Chinese acrobatic theater is a synthetic genre of contemporary Chinese theater art, which fuses together the expressive means of circus, theater, dance, and literature. In contrast to the traditional acrobatic art, Chinese acrobatic theater as an innovative phenomenon of the 21st century requires systematic scientific conceptualization. The article considers the most striking and representative means of expression of contemporary Chinese acrobatic theater – acrobatic and scenographic components. The analysis of acrobatics varieties used in acrobatic performances (plastic acrobatics, jumping acrobatics, power acrobatics, aerial acrobatics, acrobatic equilibre, acrobatics with juggling elements) is given. The purpose and role of each acrobatics elements in performance are analyzed. The classification of contemporary scenery of the performance of Chinese acrobatic theater (scenery-reproductions, metaphorical and combined scenery) is suggested. The author makes conclusions about the functional purpose of each type of scenery, its technical characteristics and peculiarities of its interaction with the acrobatic art. The importance of lighting and costume design in Chinese acrobatic theater, that existing in a single complex with the set decoration and contributing both to visualization of the plot and accentuation of acrobatics possibilities itself, is established.

Key words: Chinese acrobatic theater, acrobatic art, types of acrobatics, types of scenography, costume, lighting.

(Art and Cultur. – 2023. – № 2(50). – P. 16–20)

Китайский акробатический театр – синтетический жанр современного китайского театрального искусства, в котором сплавлены воедино выразительные средства цирка, театра,

танца и литературы. Основным выразительным средством объекта нашего исследования являются включенные в повествовательную канву спектакля сложные акробатические

Адрес для корреспонденции: e-mail: songchao801@gmail.com – Сун Чао

трюки, демонстрирующие физическую силу, ловкость, гибкость, умение сохранять равновесие. Акробатические трюки в сегодняшних представлениях дополняются театральными сценическими средствами, такими как декорация, освещение и костюмы, встраиваемыми в сюжет представления в соответствии с законами драматургии и создающими сценическую среду. Китайское искусствоведение уделяет значительное внимание традиционному акробатическому искусству (монографии Ван Хуэя [1], Фу Цифэна и Фу Тэнлуна [2]), но в последнее время с расширением деятельности китайских акробатических театров возрастает необходимость осмысления данного инновационного феномена как нового этапа развития китайской акробатики.

Цель статьи – выявление специфики функционирования акробатики и сценографии как доминантных средств художественной выразительности современного китайского акробатического театра.

Акробатика как средство выразительности китайского акробатического театра. Акробатические трюки в китайском акробатическом театре выступают главным средством сценической выразительности. Бянь Фацзи и Чжоу Дамин во «Введении в акробатику» констатируют, что «к настоящему времени в акробатическом театре присутствует большое множество номеров, в том числе “хождение по канату”, “балансирование на пирамиде из стульев”, “антипод с зонтиками”, “прыжки через обруч”, “кручение блюдца на тростях”, “игра в кунчжу” (йо-йо), “балансирование на качающейся лестнице”, “танец льва”, “пластические этюды”, “вращающиеся кубки” и др.» [3, с. 75]. Если более детально систематизировать акробатические номера китайского акробатического театра, то можно выделить следующие виды акробатики: пластическую, прыжковую, силовую, воздушную акробатику, акробатический эквилибр и акробатику с элементами жонглирования.

Пластическая акробатика представлена номерами, в которых артисты через различные пластические позы демонстрируют предельную гибкость своего тела: “мостик”, вертикальный шпагат, разнообразные стойки на руках и другие гимнастические навыки, показывающие необычайную гибкость и изящные статические позы. *Прыжковая акробатика* содержит элементы на основе разного типа прыжков (кульбит, колесо, курбет, копшпрунг, фордершпрунг, флик-фляк) с полным или частичным вращением туловища акробата. *Силовая акробатика*

демонстрирует мышечные возможности человека в выполнении акробатических элементов только силовыми приемами, без толчков и подбрасываний (например, «кандин» (удержание на плечах треножника)). Номера *воздушной акробатики* выполняются на снарядах, подвешенных на высоте (трюки на першах, подвижных шестах, трапеции, шелковых полотнах). *Акробатический эквилибр* демонстрирует акробатические трюки с сохранением равновесия в неустойчивом положении тела на земле и различных снарядах (стальном тросе, круглом цилиндре, лестнице, стульях, шаре, велосипеде). Достаточно часто китайский акробатический театр сочетает телесную ловкость с манипуляцией различными предметами (блюдца, подносы, зонтики, веера, «игра в кунчжу»), что формирует такой вид акробатического искусства, как *акробатика с элементами жонглирования*.

Акробатический трюк в китайском акробатическом театре в отличие от цирка не является самодостаточным сценическим элементом, он включен в драматическую канву спектакля. Многочисленные разновидности акробатических трюков в китайском акробатическом театре представляются способом выразить многообразие сценических характеров и конфликтов. Например, поскольку номера пластической акробатики обычно исполняют женщины, демонстрирующие предельную гуттаперчивость, в представлениях акробатического театра элементы пластической акробатики используются как средство передачи мягкости и грациозности персонажа. Кроме того, символический характер поз таких номеров находит выражение в сюжетах акробатического театра для создания кодифицированных символов, сообщающих зрителю, знакомому с их семантикой, легко считываемую информацию о месте действия, сюжете или внутреннем состоянии персонажа. Поскольку в силовых акробатических номерах обычно выступают мужчины, в сюжетах акробатической драмы означенные номера применяются для демонстрации публике смелости, силы духа и витальной энергии героев-мужчин. Воздушная акробатика характеризуется повышенной опасностью и остротой ощущений, поэтому ее элементы часто появляются в напряженных, захватывающих драматических эпизодах и кульминационных частях представлений китайского акробатического театра. Парное выступление мужчины и женщины на шелковых полотнах как наиболее распространенная форма воздушной акробатики визуализирует страстные и непреодолимые чувства героев друг

к другу. Номера акробатического эквilibра часто появляются в репертуаре представлений акробатических театров с многообразными вымышленными персонажами и магическими событиями, где перед зрителями предстают герои со сверхспособностями, совершающие невообразимые трансформации. Разные варианты акробатики с элементами жонглирования часто используются для обозначения особых навыков героев (например, магические способности) и перипетий сюжета (например, спор или ссора).

Акробатика в китайском акробатическом театре активно вплетается в сюжет и во многом предопределяет специфику его пластического решения. Посредством акробатики создаются эффектные сцены боя в исторических представлениях («Переправа разведчиков через реку Янцзы» (2017), Нанкинская акробатическая труппа). Акробатика с элементами жонглирования в фантастических и сказочных сюжетах акробатического театра выступает символическим и метафорическим средством визуализации колдовства и магии («Смеющаяся гордость рек и озер» (2015), Художественный акробатический театр Гуанчжоу). В фольклорных и сказочных сюжетах акробатика «оживляет» фантастических вымышленных персонажей («Великий Юй» (2019), Чунцинская акробатическая труппа). Акробатика визуализирует возвышенные и драматические чувства в любовных сюжетах («Прощай, моя наложница» (2012), Даляньская акробатическая труппа). В поэтических сюжетах акробатический театр использует символическую функцию акробатического действия для опозитивированного описания природного и культурного колорита («Лодка в полнолуние проходит через Цанчжоу» (2019), Цанчжоуская акробатическая труппа провинции Хэбэй).

Сценография как средство выразительности китайского акробатического театра. Сценический язык китайского акробатического театра основывается не только на акробатических навыках. Выразительность акробатического представления также обуславливается разнообразием сценографического решения (декорации, освещение, костюмы). Эти визуальные средства, являясь равноправным компонентом спектакля акробатического театра, органично дополняют сценическое представление, делая его не только более зрелищным, но и работая на раскрытие сюжета, а также расширяя выразительные возможности самой акробатики.

Функциональный характер визуальных средств выразительности заключается в том,

что они, во-первых, влияют на стиль постановки; во-вторых, способствуют индивидуализации и персонификации образов; в-третьих, содействуют раскрытию сюжета. «Сценические декорации (сценография), – утверждает исследователь театрального искусства Цзя Но [4, с. 213], – это первое, на что люди обращают внимание, когда смотрят представление на сцене, это наиболее сильный “посредник”, оказывающий художественное воздействие; это также серьезное художественное средство, под благотворным влиянием которого мысли и чувства зрителей изменяются в лучшую сторону».

Являясь значимой частью визуальной составляющей сценического представления китайского акробатического театра, декорации создают внешнюю форму, среду действия, через оформление сцены быстро вводя публику в контекст спектакля и тем самым достигая более полного раскрытия темы. Принципиальная разница между сценографией традиционного китайского театра и дизайном сцены китайского акробатического театра заключается в том, что последний кардинально отходит от условного традиционного сценического оформления, где, например, вместо изображения гор использовались столы, вместо повозок – знамена, вместо лошадей – плетки, вместо лодок – весла. Китайский акробатический театр в полной мере использует технические и конструктивные особенности театральной сцены, ее глубину и плоскостность для воплощения живописной и всеобъемлющей иллюзии реальности.

В соответствии со способом оформления сцены, обусловленным сюжетным содержанием акробатического спектакля, декорационное решение делится на три типа: декорации-репродукции, метафорические декорации, комбинированные декорации.

Декорации-репродукции являются типом декораций, главная цель которых – достоверное воспроизведение реального окружающего пространства. При таком выстраивании модели реальности используются декорации, воссоздающие сценическую обстановку, наиболее приближенную к реальной жизни. Декорации-репродукции с максимальной степенью достоверности воссоздают первоначальный архитектурный (интерьер или экстерьер) или ландшафтный прототип. Поскольку дизайн декораций-репродукций вдохновлен чаще всего реальностью, они в большей степени помогают описывать исторические эпохи и бытовые детали местностей и региональных культур. Поэтому подобного рода декорации

применяются в сюжетах на исторические, а также на поэтические темы. Так, например, сценография акробатического спектакля «Мечта о возвращении в страну Чжуншань» (2018) акробатического театра Тяньюань провинции Хэбэй режиссера Ху Яли воссоздает предметный мир и архитектуру древней страны Чжуншань, описание которой сохранилось в исторических летописях.

Метафорические декорации – это тип сценических декораций, которые с помощью стиля сеи (букв. «живопись идей») и приемов аллюзии и метафоры стремятся проявить в первую очередь смысловую суть спектакля. Опираясь на символичность, метафорические декорации дают толчок зрительским ассоциациям, тем самым предоставляя публике пространство для субъективного воображения. Пространственное построение таких декораций не следует объективной логике. Поскольку в метафорических декорациях используются символические образы, то такое сценическое оформление часто применяют в фантастических и сказочных сюжетах (например, в акробатическом спектакле «Путешествие на Запад» (2011) Акробатического художественного театра Гуанчжоу в постановке режиссеров Чэнь Вэйя и Фу Чжитао).

Комбинированные декорации – это тип сценического оформления, сочетающий приемы как декорации-репродукции, так и метафорической сценографии. Эта разновидность дизайна сцены стремится инновационными и интерактивными способами сочетать абстрактные и конкретные, статические и динамические элементы в декораций, создавая для аудитории новый чувственный опыт. Комбинированные декорации заключают в себе как простоту стиля сеи, так и правдоподобие реалистического стиля. Подобный эклектичный подход к выразительности использует все доступные элементы декораций, чтобы сформировать гармоничное и сбалансированное художественное сценическое пространство, подходящее для различных типов сюжетов. Синтез стилей осуществляется главным образом за счет интеграции современных технологий в декорационный компонент спектакля.

Современный китайский акробатический театр претерпел фундаментальные изменения в эволюции *технического оснащения*. Все больше средств и приемов новых медиа получают широкое употребление в акробатических сценических представлениях и постепенно становятся важным средством выразительности в акробатическом театре. Ли Дань

в статье «Об интеграции акробатики и современных высоких технологий» утверждает: «С начала XXI века стали появляться признаки интеграции китайской акробатики и современных высоких технологий. Главным проявлением этого процесса стало постепенное изменение оформления акробатической сцены, широкое использование в представлениях мультимедийных технологий, разрушающих прежние, исчерпавшие себя традиционные способы сценического оформления, чтобы зрители поняли и оценили чувство новизны, которое несет в себе современное искусство сценографии» [5, с. 32].

Видеоизображение в акробатическом театре осуществляет преобразование статического изображения в динамическое, а также быстрое переключение сценических картин. Такие инновационные средства применяются для демонстрации исторических и поэтических сюжетов, помогая акробатическим представлениям передать достоверную сценическую атмосферу, близкую к реальным событиям и обстановке. Видео- и проекционные технологии в акробатическом театре позволяют создать исключительные визуальные сценические эффекты, значительно обогащая арсенал средств художественной выразительности, бесконечно расширяют конфигурацию сценического пространства, открывая новые способы повествования в акробатических сценических представлениях.

Важным средством художественной выразительности в акробатическом театре становится освещение. Световое оформление в акробатических постановках выполняет ряд драматических функций: используется для передачи эмоционального состояния, создания сценической атмосферы, а также для содействия акробатической составляющей в изложении сюжета. При этом исключительную роль в дизайне освещения акробатического театра играет традиционная китайская символика цвета. Как в целом в искусстве Китая, каждый цвет в акробатическом представлении имеет свое значение. Например, черный цвет дает намек на ужас и грех; белый означает святость и невинность; желтый намекает на теплоту и зрелость; зеленый указывает на жизненную силу; красный цвет сообщает о страсти и импульсивности. Цветовое решение освещения обычно взаимосвязано с повествованием, и их взаимосвязь способствует пояснению сюжета, а также выражению характеристик персонажей, пространства и времени. Освещение создает резкий контраст яркости и цвета, тем самым позволяя четко акцентировать основные

и приглушить второстепенные эпизоды и персонажей. Оно работает на подчеркивание акробатического мастерства актеров. Точечное освещение, регулируя яркость и частоту света в соответствии с ритмом акробатического действия, подчеркивает интенсивность акробатического действия.

Важным сценическим элементом китайского акробатического театра является *сценический костюм*. Функциональный характер костюма определяется способностью предоставить зрителям наиболее понятные и выразительные визуальные впечатления, а через выбор цветовой палитры, комбинации украшений, тканей, материалов и других деталей создать уникальный образ персонажа и тем самым донести тематику, связь с определенной эпохой, идею акробатического представления. Цвет занимает важное место и в дизайне костюмов, демонстрируя чувства и качества персонажа. В массовых коллективных номерах для достижения художественного эффекта общего единения используют одинаковую для всех исполнительниц цветовую гамму. В сольных номерах при выборе цветов костюмов обычно руководствуются индивидуальными характеристиками персонажей и темой представления. Так, в парных номерах одинаковый базовый цвет находит применение для создания эффекта целостности, а различные дополнительные цвета подчеркивают контраст действующих лиц. Обычно цвета мужских костюмов в силовых представлениях в основном темные, что отражает силу, хладнокровие и надежность мужчин, в то время как цвета женских костюмов преимущественно яркие, что передает мягкость и красоту женских образов.

Заключение. Современный китайский акробатический театр стал новым витком развития акробатического искусства Китая, соединив в себе многовековые традиции национального циркового искусства и актуальные сценические концепции и технологии. Главным средством выразительности китайского акробатического театра становится акробатический трюк, объединяющий в себе многочисленные цирковые жанры: гимнастику и атлетику, эквилибр и жонглирование. Каждый из видов сценической акробатики (пластическая акробатика, прыжковая акробатика, силовая акробатика, воздушная

акробатика, акробатический эквилибр, акробатика с элементами жонглирования) становится способом выразить многообразие сюжетов, перипетий, конфликтов и характеров героев представлений китайского акробатического театра. Видовое разнообразие акробатических номеров в современном акробатическом театре Китая позволяет усилить зрелищность акробатических представлений, обогатить спектр выразительных средств для создания многогранных, сложных, драматических сценических образов. Сценография в китайском акробатическом театре принимает на себя активную игровую функцию. Декорация создает место действия (исторические и поэтические представления) и визуализирует абстрактные метафорические понятия (спектакли с фантастическими или сказочными сюжетами). Сценическое освещение в акробатическом театре улучшает видимость сценического представления, управляет вниманием зрителя, выделяя главное в действии, расцветывает сценическую обстановку, выделяет уровни сцены, помогает акробатическому представлению создавать различные концепции пространства–времени, отображать сюжетные линии, подчеркивать образы персонажей и их действия. Костюм как важный элемент сценографии акробатического театра способствует усилению эстетического эффекта акробатического представления, раскрывает и максимально доступно передает образ персонажей, обеспечивает артистам возможность наилучшим образом продемонстрировать свои акробатические навыки.

ЛИТЕРАТУРА

1. 王慧. 杂技. – 合肥: 黄山书社, 2015. – 116页 = Хуэй, Ван. Акробатика / Ван Хуэй. – Хэфэй: Издательство Хуаншаня, 2015. – 116 с.
2. 傅起凤, 傅腾龙. 中国杂技史 – 上海: 上海人民出版社, 2014. – 305页 = Цифэн, Фу. История китайской акробатики / Фу Цифэн, Фу Тэнлун. – Шанхай: Народный издательский дом, 2014. – 305 с.
3. 边发吉、周大明. 杂技概论 – 北京: 北京大学出版社, 2007年. – 169页. = Фацзи, Бянь. Введение в акробатику / Бянь Фацзи, Чжоу Дамин. – Пекин: Издательство Пекинского университета, 2007. – 169 с.
4. 贾诺. 重视舞台美术这门学科 / 贾诺. 《时代报告 (学术版)》, 2011年 (第8期), 213–214页. = Но, Цзя. Обратите внимание на отрасль сценических искусств / Цзя Но // Times Report. – 2011. – № 8. – С. 213–214.
5. 李丹. 浅谈杂技与现代高科技的融合 / 李丹. – 《杂技与魔术》, 2013年 (第四期), 31–32页. = Дань, Ли. Об интеграции акробатики и современных высоких технологий / Ли Дань // Акробатика и магия. – 2013. – № 4. – С. 31–32.

Поступила в редакцию 14.12.2022

УДК 37:008:74/75(476)

Пути возрождения, сохранения и трансляции традиционной культуры в системе художественного образования

Лукашевич Ю.А.

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

В статье рассматривается место и роль традиционного народного творчества в деятельности учреждений общего среднего и высшего образования, показывается возрастающий интерес современной молодежи к историческому и культурному наследию нашего народа. Согласно государственной культурной политике в последние годы вышел целый ряд постановлений, где в приоритете сохранение и дальнейшее развитие художественной культуры, которая играет исключительно важную роль в деле воспитания подрастающего поколения.

Подчеркивается, что учебные программы «Изобразительное искусство» и «Национальная и мировая художественная культура» в образовательном процессе общего и среднего специального образования нацелены на формирование эстетической культуры учащихся, ознакомление с мировым искусством и изучение своей страны, народных праздников и обычаев. В процессе преподавания изобразительного и декоративно-прикладного искусства использование краеведческого материала предоставляет возможность познакомить учащихся с духовными ценностями, созданными многими поколениями людей родного края, и сравнить художественную культуру своего народа с достижениями мирового искусства.

Важными направлениями деятельности учреждений образования Беларуси в настоящее время являются духовно-нравственные ценности личности, стремление к достижению гармонической связи с обществом, и в этом плане значимы изобразительное и народное декоративно-прикладное искусство.

Ключевые слова: *нормативные требования, теоретические аспекты, историческое и культурное национальное наследие, возрождение и сохранение художественной культуры, популяризация традиционных видов искусства, духовно-нравственные ценности личности, закономерности художественного процесса, эффективные пути развития, опыт мирового искусства.*

(Искусство и культура. – 2023. – № 2(50). – С. 21–25)

Ways of Revival, Preservation and Translation of Traditional Culture in the System of Art Education

Lukashevich Y.A.

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

The article examines the place and role of traditional folk art in the activities of institutions of general secondary and higher education, shows the growing interest of modern youth in the historical and cultural heritage of our people. At the level of state cultural policy, a number of resolutions have been issued in recent years, which emphasize the importance of preserving and further developing artistic culture, which plays an extremely important role in the upbringing of the younger generation.

It is noted that the curricula “Fine Arts” and “National and World Art Culture” in the academic process of general and secondary special education are aimed at developing the aesthetic culture of students, familiarization with world art and the study of the native land, folk festivals and customs. In the process of teaching fine and decorative arts, the use of local history material provides an opportunity to introduce students to the spiritual values created by many generations of people of a particular region, and compare the artistic culture of their people with the achievements of world art.

The priority direction of the activity of educational institutions in Belarus at present is the spiritual and moral values of the individual, the desire to achieve a harmonious connection with society, and in this regard, fine and folk decorative and applied arts play an important role of fine and folk arts and crafts.

Key words: *regulatory requirements, theoretical aspects, historical and cultural national heritage, revival and preservation of artistic culture, popularization of traditional arts, spiritual and moral values of the individual, patterns of the artistic process, effective ways of development, world art experience.*

(Art and Cultur. – 2023. – № 2(50). – P. 21–25)

Адрес для корреспонденции: e-mail: malyavanuch@mail.ru – Ю.А. Лукашевич

Народное декоративно-прикладное искусство – богатейший пласт художественной культуры, который на протяжении веков формировался и развивался на основе национальных традиций в соответствии с той картиной мира, что выкристаллизовывалась в народном художественном сознании из поколения в поколение на длительном отрезке времени.

Сегодня вопросы сохранения и развития народного искусства являются исключительно актуальными как в поле зрения государственной политики, так и в области образования и воспитания современной молодежи. Достаточно вспомнить целый ряд постановлений, в которых отмечается важность возрождения и сохранения художественной культуры, основанной на традициях белорусского этноса. Этому в значительной степени содействует проведение народных праздников (Коляда, Масленица, Пасха и др.), ежегодных мероприятий агропромышленного комплекса (зажинки, дожинки), международного фестиваля национальных культур, Славянского базара в Витебске и т.д. Все эти праздники сопровождаются выставочными экспозициями художественного творчества, мастер-классами, где демонстрируются способы изготовления гончарных, текстильных и других изделий, а также ярмарками-продажами произведений мастеров декоративно-прикладного искусства, что благотворно сказывается на популяризации традиционных видов народного искусства и его влиянии на широкую аудиторию нынешнего культурного социума.

В данной работе автор опиралась на научные концепции и теоретические разработки известных исследователей традиционного народного и современного декоративно-прикладного искусства и внедрение творческих предложений и инноваций в систему художественного образования общеобразовательной, средней специальной и высшей школы. При этом огромное значение в изучении белорусского традиционного народного искусства в образовательных учреждениях имеют учебники и учебные пособия отечественных докторов искусствоведения Е.М. Сахуто [1], В.И. Жука [2], О.А. Лобачевской [3], Г.Ф. Шауро [4], а также методистов в области педагогического образования М.А. Шкуратовой [5]; О.В. Островской [6], Н.В. Рябова [7] (Россия) и др.

В работе также использованы материалы центров народного творчества Беларуси, домов ремесел и произведения народных мастеров.

Цель статьи – определить место и роль изобразительного и традиционного народного

декоративно-прикладного искусства, национальной и мировой художественной культуры в эстетическом, нравственном и патриотическом воспитании подрастающего поколения в системе художественного образования на современном этапе.

Традиционное народное искусство в учебных программах среднего, среднего специального и высшего образования. В сегодняшних условиях научно-технического прогресса народное искусство приобретает базисную функцию культуры, что ставит перед наукой задачу углубленного изучения и активного освоения его достижений. Одновременно изучение, сбережение и развитие народного искусства рассматривается не только как важная народнохозяйственная, но и духовная задача, решение которой имеет непосредственное отношение к национально-культурному возрождению Беларуси.

Восприятие народного искусства как национального достижения, основ развития современных художественных промыслов, профессионального искусства и других видов культуры обозначено в Законе «О культуре в Республике Беларусь», Конституции Республики Беларусь и других государственных документах и постановлениях. Необходимо подчеркнуть то обстоятельство, что еще недавно существовала так называемая теория неизбежного отмирания народного искусства, не совмещенного с научно-техническим прогрессом. Однако в последнее время всё более пристально обращается внимание на актуальность усердного собирания и изучения лучших достижений народного искусства – важнейшей отрасли национальной художественной культуры.

Сегодня народное искусство заметно возрождается, наблюдается даже его своеобразный расцвет, возникают новые виды художественного творчества. Среди народных мастеров нашего времени – рабочие, врачи, учителя, инженеры, художники-любители. Большинство из них группируются возле традиционных центров художественных промыслов, фабрик художественных изделий, домов народного творчества. Они постоянно участвуют в выставках, выполняют заказы фабрик. Но немало существует еще и «неорганизованных» народных мастеров, которые занимаются художественным творчеством в свободное время. Именно такие мастера привносят в отечественную культуру подлинную самобытность, на которую не оказала влияние современная жизнь с ее глобализационным информационным пространством. Народные

мастера учились и учатся на опыте многих поколений, с детских лет получают в наследство от отцов и дедов сумму художественных правил и приемов в различных видах творчества.

Следует отметить, что традиционному народному искусству особое внимание уделяется в учреждениях среднего специального и высшего образования, в частности, в колледжах искусств, педагогических университетах, в Белорусском государственном университете культуры и искусств, а также в системе дополнительного образования и эстетического воспитания. Именно здесь происходит процесс изучения народных художественных традиций, восстановление уже утраченных его образцов и трансляция в национальную художественную культуру.

Обращаясь к наследию белорусов, мы делаем акцент на традициях прошлого в разных сферах художественной деятельности. По мнению Н.В. Рябова, «в современном обществе постепенно происходит осознание важности и значимости, оригинальности и неповторимости каждого народа, каждой культуры, внесшей вклад в сокровищницу мировой цивилизации. Важно понимать ценность такого вклада и сохранять его для последующих поколений. В связи с этим наметилась устойчивая тенденция к изучению этнической культуры и традиций декоративно-прикладного искусства» [7, с. 270].

Сегодня одним из приоритетных направлений деятельности школ Беларуси являются духовно-нравственные ценности личности, стремление к достижению гармоничной связи с обществом. Развитие интереса к своему историческому и культурному наследию, художественным традициям далеких предков всегда было и остается первоочередной задачей современного учреждения образования. Содержание учебных предметов художественно-эстетического цикла («Изобразительное искусство», «Искусство (отечественная и мировая художественная культура)») способствует формированию у учащихся целостного представления о видах изобразительного, декоративно-прикладного искусства и архитектуры и помогает развивать навыки восприятия художественного образа, а также активно участвовать в отражении и преобразении окружающей среды.

Основные задачи учебной программы «Изобразительное искусство». На примере программ и учебных пособий «Изобразительное искусство» для 1-х, 3-х, 4-х классов (авторы М.А. Шкуратова, Ю.А. Лукашевич) можно рассмотреть

интеллектуально творческие возможности, позволяющие генерировать развивающую активность учащихся и приобщать их к богатству национальной художественной культуры. Так, главная задача предмета «Изобразительное искусство» – развивать у учащихся чувство прекрасного, формировать высокие эстетические вкусы, умение понимать и ценить произведения искусства, памятники истории и архитектуры, красоту родной природы. Реализация этих задач осуществляется в процессе изучения учащимися национальной и мировой художественной культуры, обучения их основам изобразительной грамоты и включения в творческую деятельность.

В то же время в учебных программах даны рекомендации по использованию на уроках изоискусства в качестве наглядно-дидактического материала фотоснимков природных объектов и явлений, архитектурных сооружений и репродукций художественных произведений регионального значения. Все это подчеркивает важность изучения культуры и искусства родного края, воспитания патриотизма, идейно-нравственных убеждений и мировоззренческого кругозора учащихся, повышения их общей и эстетической культуры.

В соответствии с нормативными требованиями к учебному предмету «Изобразительное искусство» выполнение практической работы на занятиях по разделу программы «Декоративно-прикладная деятельность и дизайн» в учреждении общего среднего образования должно носить исследовательский характер или быть сопряжено с искусствоведческой деятельностью современных ученых и исследователей [6, с. 3]. На таких уроках в полной мере осуществляется связь школы с художественной жизнью региона и людьми, создающими эстетические ценности. Подобный подход в образовательном процессе способствует вовлечению учащихся в художественное творчество, расширению возможностей активной пропаганды знаний о красоте родного края, об особенностях его художественной жизни и позволяет открыть путь к познанию многих закономерностей развития регионального художественного процесса в его взаимосвязи с мировой художественной культурой.

Почти каждый район, населенный пункт нашей республики имеет художественные памятники истории и культуры, объекты архитектуры, дизайн городского ландшафта. Возможность использования разнообразного исторического и художественного материала в учебном процессе учреждений образования располагает к поиску нестандартных форм

целенаправленного применения форм и методов в обучении учащихся изобразительному и декоративно-прикладному творчеству. При указанном подходе у учащихся воспитывается особое отношение к историческим и художественным памятникам своего региона, формируется нравственная и гражданская ответственность за его судьбу. Использование краеведческого материала помогает познакомить учащихся с культурными и духовными ценностями, созданными людьми многих поколений, и соотносить художественную культуру своего народа с художественным опытом мирового искусства.

Содержание подраздела программы «Декоративно-прикладная деятельность и дизайн» предусматривает ознакомление учащихся с приемами декоративного обобщения форм и цвета предметов (объектов), видами орнамента, основными композиционными схемами произведений декоративно-прикладного характера, выполнение композиций в разных художественных техниках (в том числе «вытинанка», «писанка», «роспись по дереву» и др.).

С 1-го класса на доступном для учащихся языке рассматриваются темы, напрямую связанные с теоретическими вопросами декоративно-прикладного искусства. Например, «Эстетическое восприятие предметного мира: красота и польза мира вещей» (раздел «Эстетическое восприятие действительности»); «Реалистические, декоративные и фантазийные образы животных в декоративно-прикладном искусстве (изразцы, предметы народного быта и их декор)», «Единство формы предмета и его украшения (оговские сундуки и др.)», «Белорусские рушники, покрывала, пояса; народная соломенная, глиняная посуда и игрушка. Функция, форма (конструкция) и декор изделий» (раздел «Восприятие произведений искусства»).

Освоение теоретических аспектов в области декоративно-прикладного искусства непосредственно связано с последующим выполнением практических работ: «Декоративное обобщение форм растительного и животного мира (стилизация). Фриз: “Моя Беларусь”», «Виды вытинанки». «Приемы выполнения композиции “Дерево жизни”», «Виды орнамента» и т.п. (раздел «Декоративно-прикладная деятельность и дизайн»).

Содержание учебной программы по изобразительному искусству направлено на развитие тех качеств младшего школьника, которые необходимы для формирования его целостной личности и ответственного существования в современном полифоничном

мире. Важно, чтобы ребенок с ранних лет прикасался к искусству, которое сохраняет народные традиции и демонстрирует многообразие художественных поисков их создателей.

Об эффективных путях развития системы образования ведется острая полемика. Еще в конце прошлого века выдающиеся ученые-дидакты М.И. Скаткин, И.Я. Лернер, В.В. Краевский выделили элементы содержания нынешнего образования, которые и по сей день остаются актуальными: 1. Знания. 2. Умения, навыки (способы деятельности). 3. Опыт творческой деятельности. 4. Опыт эмоционально-ценностных отношений. «Избавьте общество хотя бы от одного из этих компонентов – и общество перестанет существовать» (И.Я. Лернер)» [5, с. 8].

Современные учреждения общего среднего образования Беларуси являются первой ступенькой на пути приобщения подрастающего поколения к декоративно-прикладному искусству и сохранению народных традиций предшествующих поколений нашего народа, успешно реализующей требования программы по учебному предмету «Изобразительное искусство».

Цель художественного воспитания и образования в школе – формирование духовной культуры учащихся, ознакомление с национальным и мировым искусством, развитие потребности в художественно-творческой деятельности.

В соответствии с этим первоочередные задачи художественного образования в школе состоят в:

- осмыслении явлений национальной и мировой художественной культуры, их роли в развитии искусства и формировании на этой основе эстетической культуры и духовного мира учащегося;

- обучении основам изобразительного и декоративно-прикладного искусства;

- развитии способностей воспринимать и правильно оценивать произведения искусства разных видов и жанров путем совершенствования зрительного восприятия, развития образного мышления, пространственного представления, фантазии, чувства композиции, формы, цвета;

- воспитании у учащихся эстетического отношения к окружающей среде и искусству, умении использовать свои художественные способности в процессе учебной, трудовой и общественной деятельности;

- приобретении общих знаний по основам художественно-творческого процесса.

Преподавание изобразительного искусства в средней школе осуществляется

по типовым учебным планам и программам. Сравнительный анализ типовых программ дает возможность определить совокупность требований к содержанию и методам преподавания изобразительного искусства. Основными из них являются:

- единство образования и воспитания;
- взаимосвязь познания и творческой деятельности;
- разнообразие видов художественного творчества и народных ремесел и их взаимосвязь;
- дифференцированный подход в обучении;
- оптимальное сочетание индивидуальных, групповых и коллективных форм работы;
- сотрудничество учителя и учащегося;
- создание условий для профессиональной ориентации посредством развития у учащихся интереса к изобразительному искусству, определение места и роли будущего выпускника на следующем этапе жизненно-творческого процесса.

Заключение. Таким образом, можно заметить, что наравне со всеми специальными и общегуманитарными дисциплинами в системе образования освоение учебных предметов художественно-эстетического цикла («Изобразительное искусство», «Искусство (отечественная и мировая художественная культура)») способствует формированию у учащихся целостного представления о мире и жизненной действительности, а такие дисциплины,

как изобразительное, декоративно-прикладное искусство и архитектура, позволяют развивать навыки восприятия художественного образа и посильно участвовать в отражении и преображении окружающей среды.

ЛИТЕРАТУРА

1. Сахута, Я.М. Сучаснае народнае мастацтва Беларусі / Я.М. Сахута; [мастак В.Г. Паўлавец]. – Мінск: Беларусь, 2013. – 255 с.
2. Жук, В.И. Декоративно-прикладное искусство Беларуси XVIII–XX вв.: становление и тенденции развития / В.И. Жук; Нац. акад. наук Беларуси, Ин-т искусствovedения, этнографии и фольклора им. Кондрата Крапиви. – Минск: Белорусская наука, 2006. – 319, [1] с., [8] л. цв. ил.: ил.
3. Лабачэўская, В.А. Народное искусство соломоплетения Белоруссии: автореф. дис. ... канд. искусствoved.: 17.00.05 / НИИ теории и истории изобразит. искусств Акад. художеств СССР. – М., 1989. – 26 с.
4. Шаура, Р.Ф. Штрыхі да праблемы мастацкай адукацыі і культуры на сучасным этапе развіцця грамадства (на прыкладзе спецыялізацыі “народныя рамёствы” БДУ культуры і мастацтваў / Р.Ф. Шаура // Актуальныя праблемы мировой художественной культуры: материалы междунар. науч. конф., Гродно, 23–24 марта 2006 г. / Гродн. гос. ун-т им. Я. Купалы; под ред. В.А. Мистюк [и др.]. – Гродно, 2006. – С. 109–113.
5. Шкуратова, М.А. Уроки изобразительного искусства в 5 классе: пособие для учителей учреждений общего среднего образования с белорусским и русским языками обучения / М.А. Шкуратова. – Мозырь: Белый Ветер, 2014. – 131, [1] с.: ил.; 10 л. цв. вкл.
6. Островская, О.В. Уроки изобразительного искусства в начальной школе: 1–4 кл.: пособие для учителя / О.В. Островская. – М.: Гуманит. изд. центр ВЛАДОС, 2003. – 280 с.: ил. – (Б-ка учителя начальной школы).
7. Рябов, Н.В. Декоративно-прикладное искусство в сфере образования как фактор сохранения преемственности традиций / Н.В. Рябов // Известия Самарского научного центра Российской академии наук. – 2015. – Т. 17, № 1. – С. 270.

Поступила в редакцию 16.12.2022

УДК 73.027(091):004.9(476)

Белорусская цифровая скульптура в контексте развития национальной художественной школы

Сергеев А.Г.

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

В настоящей публикации сделана попытка анализа отечественной цифровой скульптуры со стороны общих для всех белорусских авторов художественных приемов и средств. Рассматриваются вопросы используемого высоко-технологичного инструментария и манеры исполнения. Приводятся и обобщаются статистические данные о применяемых инструментах для воплощения творческой идеи. Актуализируются аспекты формирования национальной художественной школы цифровой пластики.

Произведенный анализ указывает, что первоначальный этап накопления знаний и навыков в области цифрового ваяния практически завершен, следствием чего являются большое число виртуально созданных скульптурных произведений и достаточное количественное представительство белорусских авторов. Для дальнейшего же развития этого искусства, в контексте национальной школы, понадобятся общая систематизация знаний и формирование учебных центров по профессиональной подготовке.

Ключевые слова: художественная школа, цифровая скульптура, виртуальная пластика, скульптура Беларуси, цифровое искусство.

(Искусство и культура. – 2023. – № 2(50). – С. 26–31)

Belarusian Digital Sculpture in the Context of the National Art School Development

Sergeyev A.G.

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

The present paper attempts to analyze domestic digital sculpture from the point of view of art techniques and means general for all Belarusian authors. The issues of the application of high-tech instruments and manner of performance are considered. Statistic data are presented and generalized about instruments used for the embodiment of a creative idea. Aspects of shaping the national art school of digital plastics are identified.

The analysis points out the completion of the initial stage of knowledge and skills in the field of digital sculpture accumulation. As a result, we witness a great number of virtually created sculpture works as well as a lot of Belarusian authors. Further development of this art, in the context of the national school, requires general systematization of knowledge and shaping professional training centers.

Key words: art school, digital sculpture, virtual plastics, Belarusian sculpture, digital art.

(Art and Cultur. – 2023. – № 2(50). – P. 26–31)

Сегодняшний этап развития отечественной цифровой скульптуры отличается большим количеством авторов и созданных ими произведений виртуальной пластики, что представляет определенный интерес для анализа означенной области искусства. Наличие достаточного объема фактологического материала позволяет выделить общие векторы развития отечественной нематериальной (виртуальной) скульптуры. Особенно важным видится характеристика общей картины происходящего, а также выявление особенностей, характеризующих белорусское искусство цифровой лепки в целом.

Актуальность статьи заключается в попытке исследовать данный процесс с точки зрения формирования национальной художественной школы цифровой лепки.

Современная трактовка понятия в разрезе искусствоведческой науки представляет «школу» как многоуровневое понятие с наличием внутренней структуры, где наряду с географической характеристикой присутствуют категории общей манеры исполнения, этнический признак и т.д.

Одним из первых понятие «школа» в контексте художественной практики ввел

Адрес для корреспонденции: e-mail: 6k53lsm@gmail.com – А.Г. Сергеев

Дж. Манчини в начале XVII века в труде «Рассуждения о живописи» («Le Considerazioni sulla pittura»), где автор обособил «художественную школу» от иных искусствоведческих категорий. К концу того же века термин «школа» уже использовался в качестве эстетической категории, как это видно из работы Дж.П. Беллори «Жизнеописания современных живописцев, скульпторов и архитекторов» (*Le vite de' pittori, scultori et architetti moderni*). Современные искусствоведы, развивая данную концепцию, выделили и систематизировали целый ряд признаков, по наличию которых формируется понятие «школа» в изобразительном искусстве. Используя этот подход, мы сделаем попытку охарактеризовать тот уровень, на котором сегодня находится белорусская цифровая скульптура.

В большинстве энциклопедических и словарных толкований понятие «художественная школа» представлено с позиций разного содержательного уровня. Так, В.Г. Власов определяет его как «организационное или условное объединение мастеров на основе общей творческой, теоретической или учебной программы» [1, с. 19]. А М.С. Каган раскрывает понятие в направлении художественной практики, как конкретное проявление и преломление художественного направления в национальных и региональных разветвлениях, приводя в качестве примера «итальянскую школу живописи» или «новгородскую школу» [2, с. 123].

В известном смысле оба этих определения верны, однако на них современное искусствоведение не останавливается. Существуют и другие более развернутые описания понятия. Мы же выделили 5 основных характеристик, определяющих общность авторов в контексте формирования национальной художественной школы цифровой лепки:

- объединение представителей по общности технических приемов;
- объединение художников по близости манеры и техники исполнения;
- формирование по этническому признаку;
- формирование понятия «школа» по географическому признаку;
- формирование школы по связи с учебным центром.

Цель исследования – проанализировать и выделить общую характеристику белорусской цифровой скульптуры в контексте развития национальной художественной школы.

Технические приемы. В традиционном смысле под техникой исполнения в скульптуре понимается комплекс инструментов и материалов, используемых скульптором

для достижения итогового результата творческой деятельности [3, с. 6]. Относительно техники исполнения и технических приемов, применяемых белорусскими цифровыми скульпторами, следует отметить, что цифровая скульптура являет собой нематериальное объемное моделирование образа в виртуальной среде. Данный процесс невозможен без использования высокотехнологичного инструмента, а материалы по сути представляют единый цифровой код.

Выявлено, что инструменты можно подразделить на основные и вспомогательные. К основным инструментам в руках белорусских авторов относятся персональный компьютер и графический планшет. Данные инструменты осуществляют процесс непосредственного взаимодействия автора с создаваемым виртуальным образом. К вспомогательным принадлежат инструменты прямого и обратного переноса данных [4, с. 133]. К первым следует отнести контактные и бесконтактные сканеры различного типа, инфракрасные камеры в сочетании с цифровыми видеокамерами и фотоаппаратами, ко вторым – гравировально-фрезерные станки с ЧПУ и 3D-принтеры. В целом данные инструменты представляют собой замкнутый цикл взаимодействия материального мира с виртуальным посредством высокотехнологичного инструментария – программного обеспечения и программ по компьютерной графике.

Согласно произведенному опросу авторов, на территории Беларуси находят применение следующие графические пакеты по трехмерному моделированию: ZBrush, Blender, Maya, Autodesk 3ds Max, 3dCoat, Cinema 4D, Fusion 360, Autodesk Mudbox. Указанные программы отечественные скульпторы используют неравномерно, что отражено в диаграмме (диагр. 1). При этом каждая из приведенных программ обладает своим широким диапазоном интерактивных виртуальных компонентов, позволяющим выполнить поставленную творческую задачу в достижении желаемой эстетической цели. Как показало анкетирование, на современном этапе развития белорусские цифровые скульпторы чаще всего обращаются к графическим пакетам ZBrush, Blender, Autodesk 3ds Max, Maya, 3dCoat.

В связи с тем, что для белорусской цифровой скульптуры полихромия становится неотъемлемой частью законченного образа скульптуры, авторы включают в свой инструментальный арсенал дополнительные графические программы. Это Photoshop, Substance 3D Painter, Marmoset Toolbag, Marvelous Designer, TopoGun, RizomUV, Krita, Corona Renderer, Adobe Lightroom Photoshop, CorelDraw, UVLayout, Illustrator, Mari,

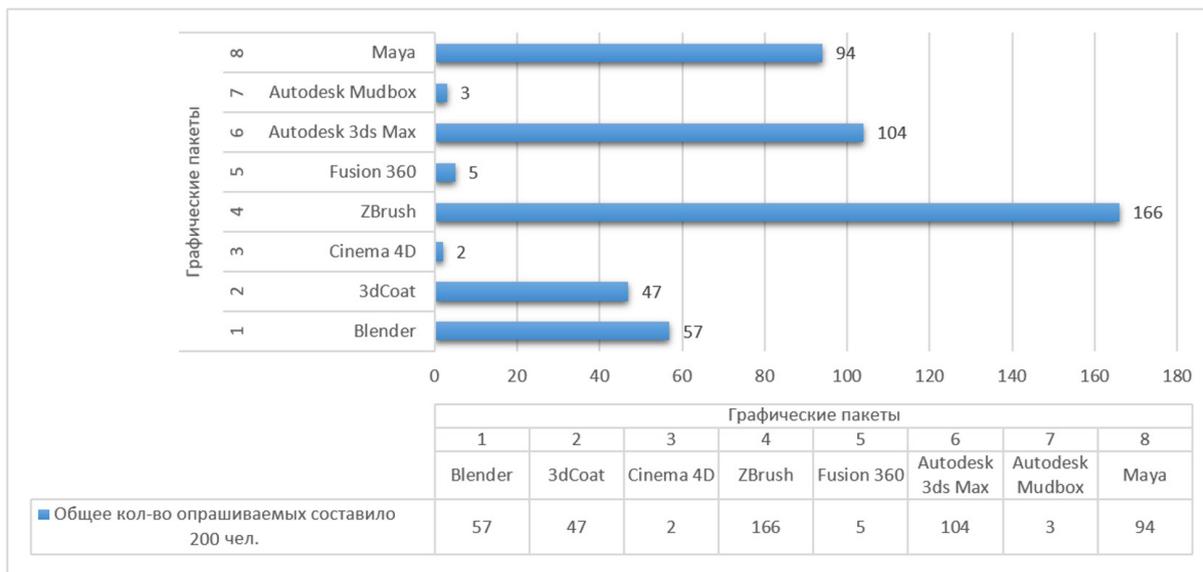


Диаграмма 1. Использование графических пакетов по трехмерному моделированию белорусскими цифровыми скульпторами

Quixel Suite, xNormal, TopoGun, Clip studio paint, Procreate, Arnold, V-Ray, PaintTool SAI. Данные пакеты помогают решать задачи по сложной росписи скульптуры – текстурированию. Самым распространенными из них являются Adobe Photoshop, Substance 3D Painter, Marvelous Designer и Marmoset Toolbag (диагр. 2).

За границами статичной цифровой скульптуры находится мир скульптуры, развивающейся во времени, и авторы для внедрения в означенную область используют специализированные инструменты, работая в таких

графических пакетах, как Unity, Unreal Engine, Adobe After Effects, Nuke, Mocha, Autodesk Softimage. Благодаря этому инструментарию белорусская цифровая скульптура способна уверенно конкурировать с зарубежными художниками в области цифровой лепки для компьютерной анимации.

Таким образом, проведенный анализ позволил установить, что подавляющая часть представителей цифрового художественного компьютерного моделирования использует в своей практике графические пакеты ZBrush,

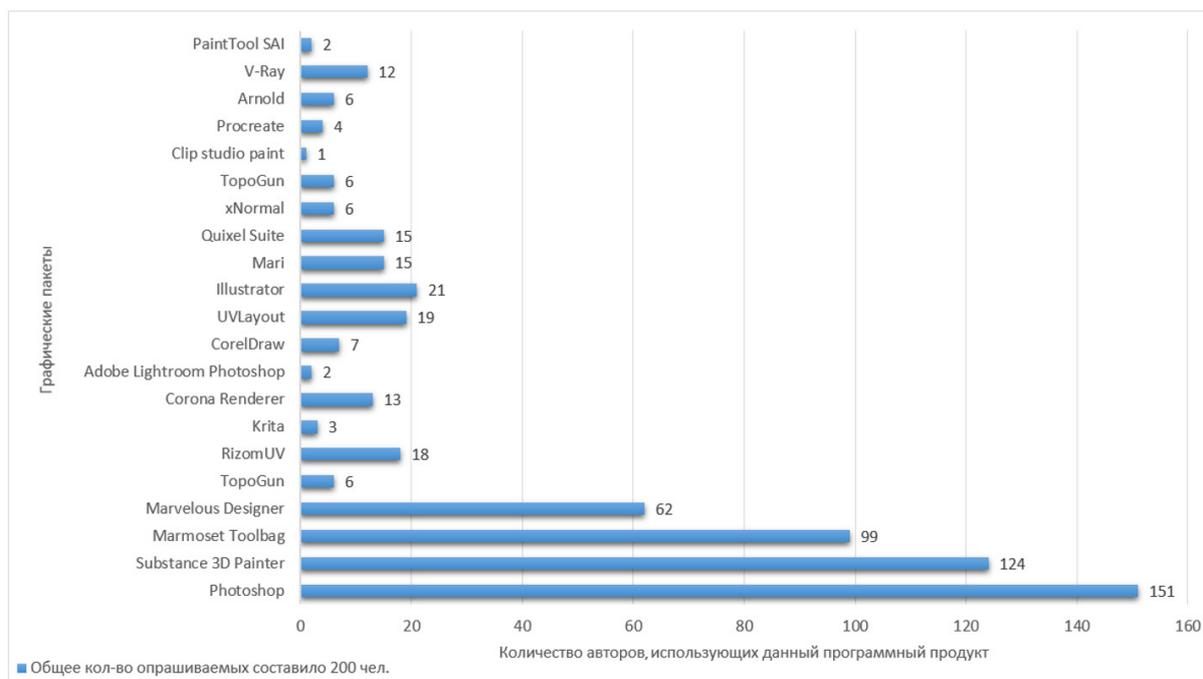


Диаграмма 2. Применение графических пакетов для текстурирования белорусскими цифровыми скульпторами

Blender, Autodesk 3ds Max, Maya, 3dCoat, Adobe Photoshop, Substance 3D Painter, Marvelous Designer и Marmoset Toolbag. Данный набор выявляет единую общность технических приемов и методов, а именно применение полигонального и пиксельного метода моделирования, подготовка же растровых и текстурных UW-карт происходит чаще всего в режиме реального времени и росписи по модели.

Манера исполнения. Говоря об анализе близости авторов по манере исполнения, следует отметить, что сегодняшнее состояние белорусской цифровой скульптуры обнаруживает схожесть с общемировой практикой, где манера исполнения базируется на условиях жесткого соответствия заявленным в техническом задании требованиям для внедрения в финальный проект. В данном случае мы видим, что прикладной характер цифровой скульптуры имеет доминирующее положение над эстетической составляющей создаваемого образа. Из всей широты разнонаправленного использования цифровой скульптуры отечественные авторы предпочитают выполнять свои работы для кинематографа, анимации и игровой индустрии. Поэтому в произведениях практически без исключения присутствует синтез визуальных искусств, который чаще всего характеризуется созданием полихромной росписи по скульптуре с высокой плотностью полигонов и добавлением рига (элементов управления отдельными частями скульптуры). Данный вывод основывается

на исследовании творческих работ белорусских художников (диагр. 3).

Художественно-стилистический анализ работ отечественных авторов выявил, что реализм как основной стиль свойственен скульптуре, внедряемой в кинематографическое производство. В этих произведениях четко прослеживается желание приблизить цифровую пластику к полному соответствию с физическим миром, а искусство исполнения приближается к нормам точных наук. Образы, создаваемые для кинематографа, практически исключают стилизацию объекта моделирования и ставят в центр модус цифрового мимесиса [5, с. 360–361]. Ярким примером могут служить работы Д. Безродного, который в свойственной ему манере транслирует эстетическую сторону бытовой жизни персонажа [6]. При этом применяет для поддержки создаваемого образа вымышленные элементы экипировки, что усиливает общее эмоциональное впечатление (рис. 1).

В том случае, если автор поставил перед собой цель создания фантастического либо мифологического скульптурного образа, реализм достигается за счет убедительной визуализации физически корректных материалов (рис. 2). Преобладающей техникой исполнения при этом является пиксельное моделирование с последующей росписью (в том числе приданием материалу различного уровня микрорельефа, имитации шероховатости, прозрачности и рефлекса).

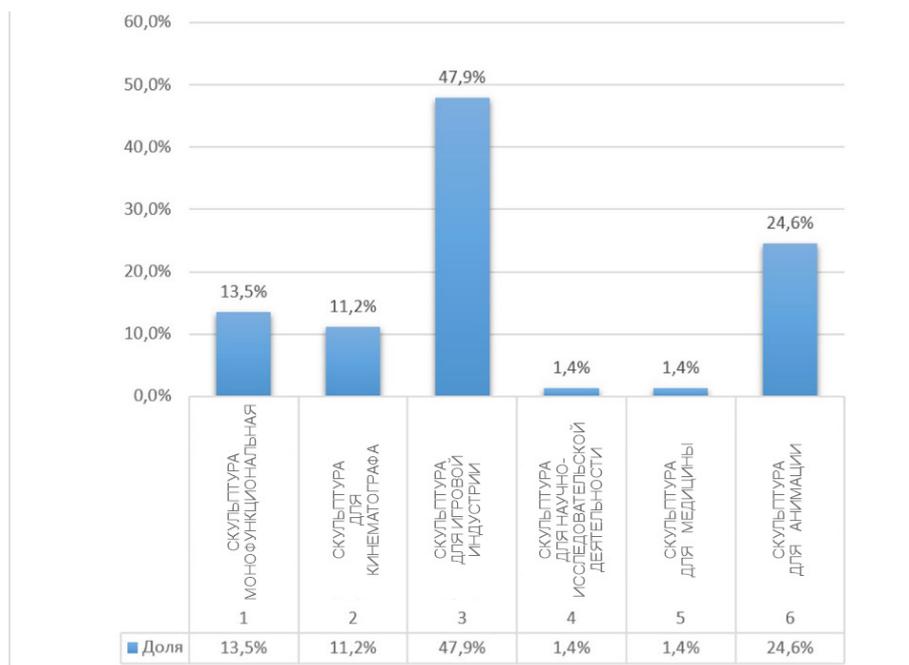


Диаграмма 3. Доля использования цифровой скульптуры по направлениям в общем объеме работ

При создании скульптур для анимации современная белорусская цифровая пластика характеризуется некоторой условностью в отражении физических свойств и общей стилизацией образа. Здесь прослеживается сильное влияние западноевропейской школы, где данная художественная позиция воспринимается как общепризнанный канон жанра. Так, в работе «Эскимо» Е. Ильин представил стилизованный образ девушки с непропорционально выполненными частями тела. Однако в разрезе последующего внедрения в анимационное производство скульптура выглядит убедительно. Для придания большей образности Е. Ильин использует полихромную роспись модели и введение декоративных элементов в виде орнамента на костюме, характерного для народов Севера (рис. 3).

В ходе анкетирования выявлено, что большая часть белорусской виртуальной пластики ориентирована на внедрение в игровую индустрию. Связано это с увеличением количества белорусских подразделений зарубежных компаний, задействованных в означенной индустрии. Таким образом, отечественные скульпторы не только заявляют о себе на мировом рынке цифрового искусства, но и становятся мотивационным фактором для будущего поколения скульпторов. Рост этих компаний в Республике Беларусь дает основание утверждать о востребованности и конкурентоспособности национальной цифровой скульптуры.

Основными направлениями в игровой индустрии для деятельности художников из Беларуси являются: Аркада (англ. arcade game), РПГ (англ. RPG (Role-Playing Game)), ММОПГ (англ. MMORPG (Massively multiplayer online role-playing game)), Экшн (англ. action). Особое внимание к данным категориям обусловлено в первую очередь большой степенью творческой самореализации и возможностью проявления личностного художественно-эстетического видения.

При этом произведенный анализ позволил определить, что преобладающее количество работ относятся к историческому и батальному жанру, что традиционно близко и широко представлено в материальной скульптуре Беларуси. Однако в отличие от материальной скульптуры создаваемые цифровые образы часто имеют ярко выраженный мифологический либо футурологический контекст (рис. 4).

Этнический, географический компонент и связь с учебным центром. Рассматривая становление отечественной школы цифровой скульптуры с позиции этнической принадлежности авторов, необходимо отметить, что

они, выросшие на белорусской земле, воспитывались с позиций основных национальных ценностей, на которых базируется белорусское общество: родной культуры и истории, художественных традиций, нравственных и моральных норм, правил поведения и языка. Все эти факторы формируют общее мировоззрение художников, отражение которого мы можем видеть в создаваемых образах. Но в силу исторических процессов и географического положения отечественная культура и художественные традиции представляют своеобразный симбиоз поликультурного взаимодействия, в котором, при всей художественной самобытности искусства Беларуси, мы можем рассмотреть влияние прибалтийского и украинского искусства, элементов польской и русской культуры. Подобная черта сильно прослеживается в цифровой пластике, где особое влияние на молодых авторов оказывают западноевропейская и восточнославянская культура и история.

Выявление же формирования понятия «художественная школа» по связи с учебным центром не видится в настоящий момент актуальным, так как рассматриваемый вид искусства сегодня проходит стадию своего становления, а обширный накопленный практический материал требует глубокого анализа с точки зрения научно обоснованной теории. Возможно это произойдет в обозримом будущем, когда будут сформированы основные принципы и методы подготовки, определена общая структура и предложен обоснованный теорией учебный план.

Предпосылки подобного процесса уже имеют место. Так, в частном порядке несколько негосударственных компаний осуществляют деятельность по подготовке цифровых скульпторов. Примером может служить компания «Fungi Studio» (Минск), возникшая в 2016 году на базе студии «Multschool» [7], а также компания «Wargaming». Первые шаги в данном направлении осуществляются и в государственных учреждениях высшего образования: в Витебском государственном университете имени П.М. Машерова на базе кафедры дизайна с 2015 года в рамках летней практики студентами IV курса выполняется учебное задание по созданию анимированной цифровой скульптуры на основе идей витебского авангарда (рис. 5) [8, с. 8–21].

Заключение. Эволюционное развитие скульптуры в Республике Беларусь к концу XX века, обусловленное повсеместным внедрением в изобразительные искусства цифровых технологий, вошло в тесное

взаимодействие с научно-техническим прогрессом. Следствием этого стало появление в отечественной пластике нового художественного феномена – цифровой скульптуры.

На современном этапе основной вклад в развитие данного вида искусства вносят художники-самородки, обладающие высокой мобилизационной активностью, увлеченные новыми подходами в искусстве пластики и стремящиеся к самосовершенствованию для достижения творческих целей.

Произведенный анализ выявил, что технические приемы и манера исполнения произведений в целом схожи у большинства отечественных авторов. Однако говорить о сложившейся художественной школе пока преждевременно, так как обобщенная картина свидетельствует о том, что уникальный образно-выразительный компонент национального характера лишь намечает свои границы. В первую очередь это связано с бессистемностью подготовки и отсутствием учебных образовательных центров в их классическом понимании, формирование которых способно создать феномен белорусской школы цифровой скульптуры.

ЛИТЕРАТУРА

1. Власов, В.Г. Стили в Искусстве. Словарь: архитектура, графика, декоративно-прикладное искусство, живопись, скульптура: в 2 т. / В.Г. Власов. – СПб.: Кольна, 1995. – Т. 1. – 672 с.
2. Каган, М.С. Эстетика как философская наука: в 2 ч. Часть 2: учеб. пособие для вузов / М.С. Каган. – М.: Издательство Юрайт, 2019. – 221 с.
3. Приданников, М.В. Академическая скульптура и пластическое моделирование: учеб. пособие / М.В. Приданников; М-во культуры Рос. Федер., С.-Петербург. гос. ин-т кино и телевидения. – СПб.: СПбГИКИТ, 2020. – 149 с.: ил.
4. Кулененок, В.В. Теоретические и методологические основы дизайн-проектирования предметно-пространственной среды: монография / В.В. Кулененок; М-во образования Респ. Беларусь, Учреждение образования «Витеб. гос. ун-т имени П.М. Машерова», Каф. дизайна. – Витебск, 2013. – 164 с., [18] л. цв. ил.
5. Сергеев, А.Г. К вопросу интерпретации объектов цифрового мимесиса / А.Г. Сергеев; науч. рук. В.А. Салеев // XVI Машеровские чтения : материалы междунар. науч.-практ. конф. студентов, аспирантов и молодых ученых, Витебск, 21 окт. 2022 г.: в 2 т. / Витеб. гос. ун-т имени П.М. Машерова; редкол.: Е.Я. Аршанский (гл. ред.) [и др.]. – Витебск, 2022. – Т. 1. – С. 360–361.
6. Безродный, Д. Командир HLL СССР [Электронный ресурс] / Д. Безродный. – Режим доступа: <https://www.artstation.com/artwork/18DAR3>. – Дата доступа: 16.08.2022.
7. Fungi Studio [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://fungi.by/#1#!/tab/432790479-3>. – Дата доступа: 16.08.2022.
8. Сергеев, А.Г. Создание и презентация динамической цифровой скульптуры в физической среде : метод. рекомендации / А.Г. Сергеев. – Витебск: ВГУ имени П.М. Машерова, 2022. – 23 с.

Поступила в редакцию 02.02.2023

УДК 7.03:930(=411.16)

К историографии вопроса о еврейском искусстве

Гефтер Л.М.

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

Известен ряд исследователей, которые изучают еврейское искусство, его специфику с национальной точки зрения, обращая внимание на принципы формирования, развития и особенности существования этого искусства на современном этапе. Данная тема, являясь предметом дискуссий, способна сделать акцент на разных мнениях по вопросу сущности этого понятия.

Что касается изобразительного искусства, то оно сравнительно недавно возникло в еврейской культуре и его бытие исчисляется несколькими столетиями, в то время как у других цивилизаций данный вид искусства родился гораздо раньше. Исторически сложившийся фактор территориальной разрозненности оказал влияние на еврейское искусство, привнеся в него сочетание элементов разных стилей, однако опора на собственную изобразительную традицию сохранялась. Еврейское искусство не имеет единого, строго определённого стиля, но мастера способны интерпретировать и трактовать его по-своему.

Считается, что однозначного ответа на вопрос «Что такое еврейское искусство?» не существует, а аргумент, который встречается наиболее часто в пользу того, что его нет, – это отсутствие однородного стиля, выражающего идентичность и определённую последовательность на протяжении столетий. В соответствии с вышеуказанным утверждением данный момент был обусловлен самой историей перемещения евреев. С течением времени многие художники еврейского происхождения стали искать формальные основы собственного стиля в изображениях, встречавшихся им на старых еврейских надгробиях, в росписях, которые они видели в синагогах, следовательно, обращаясь к народному искусству. Мастера стремились сделать свои работы и современными, отвечающими новым тенденциям и требованиям, и национальными, опираясь на первооснову изобразительной традиции. В еврейском примитиве они видели богатую символику и потенциальную возможность формирования новых пластических ходов.

Ключевые слова: еврейское искусство, историография, художник, понятие, сведения, автор, мастера.

(Искусство и культура. – 2023. – № 2(50). – С. 32–35)

To the Historiography of the Issue of Jewish Art

Gefter L.M.

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

There are a number of researchers who study Jewish art, its specifics from the national perspective, pay attention to the principles of its formation, development and features of existence at the present stage. This topic, being the subject of controversy, is able to compare a number of arguments and focus on different opinions on the essence of this concept.

As for fine art, it has appeared rather recently in Jewish culture and its emergence dates count in the centuries. While in other civilizations this kind of art appeared much earlier. The historically formed factor of territorial fragmentation influenced Jewish art, bringing in a combination of different style elements. However, the reliance on its own fine art tradition was preserved. Jewish art does not have a uniform strictly defined style, but artists are able to interpret it in their own way.

It is believed that there is no unambiguous answer to the question “What is Jewish art?”. The frequent argument in favor of the fact that it does not exist is the absence of a homogeneous style that expresses identity and a certain consistency over the centuries. According to the above statement, this was caused by the very history of the Jews’ displacement. Over time, many artists of Jewish origin began to look for the formal foundations of their style in the images they encountered on old Jewish tombstones, in the paintings they saw in synagogues, therefore, turning to folk art. Artists sought to make their works both modern, meeting new trends and requirements, and national, referring to the primary basis of the fine arts tradition. They saw the rich symbolism and the formation of new plastic ways potential in the Jewish primitive art.

Key words: Jewish art, historiography, artist, concept, information, author, workers of art.

(Art and Cultur. – 2023. – № 2(50). – P. 32–35)

Адрес для корреспонденции: e-mail: ladysic12@mail.ru – Л.М. Гефтер

В ходе изучения материалов, касающихся проблематики определения понятия «еврейское искусство», можно сделать акцент на следующих источниках: работе Валерия Дымшица «Рассуждение о еврейском искусстве», где в том числе говорится о подходах к определению термина «традиционное еврейское искусство»; статье Бецалеля Наркиса «Что такое еврейское искусство?», в которой содержатся сведения, касающиеся источников предубеждений, связанных со Второй заповедью, предметов иудейского культа (свитка Торы, ханукии) и символов (меноры, шофара) как объектов, анализируя которые, можно исследовать особенности искусства евреев; работе Лёли Кантор-Казовской «Существует ли еврейское искусство?», где обозначена проблематика существования искусства евреев как особого национального художественного языка, фигурируют сведения об историческом контексте, в который вписано еврейское искусство XIX–XX вв., присутствует материал о художниках, стремившихся к созданию специфически нового еврейского искусства с опорой на еврейскую изобразительную традицию; статье Ильи Родова «Национальное искусство и интернациональный контекст», в которой идёт речь о многогранности искусства евреев, упоминается о важности момента национальной самоидентификации художника и в целом рассматривается состояние вышеуказанного вопроса; также представляет интерес работа Юрия Фрейдина «Существует ли еврейское искусство? (Взгляд неспециалиста, или Тихая реплика методолога)», где содержатся рассуждения автора, основанные на личном знании и восприятии национальной темы; краткая статья Юрия Злотникова «Еврейское искусство?!» [1] является высказыванием в жанре рассуждения, в котором автор говорит о еврейском мироощущении, о том, что представляет собой еврейское искусство в наши дни, а также об особенностях и роли еврейского начала в мировом искусстве; в контексте данной темы несомненно важна книга Б. Аронсона «Современная еврейская графика» [2], поскольку в ней идёт речь о специфических формах еврейского искусства, о художественной изобретательности, что даёт комплексное представление о понятии «еврейское искусство»; в программной статье Иссахара-Бер Рыбака и Баруха Аронсона «Пути еврейской живописи (Национальное в живописи). Размышления художника» раскрываются взгляды мастеров на еврейское искусство в контексте тенденций в искусстве начала XX века; также аргументированным материалом на тему «Существует ли еврейское искусство?» является статья Гарольда Розенберга, в которой автор

приходит к выводу, что «истинным манифестом еврейского искусства является вторая заповедь в самом её строгом истолковании» [цит. по: 3].

Таким образом, основой для данного исследования послужили работы учёных и художников, где происходит обращение к проблематике, указанной в теме, выдвигаются гипотезы и обобщаются общеизвестные факты.

Цель – историографический обзор ряда основных источников по теме еврейского искусства, обозначение круга крупнейших исследователей, обращавшихся к обозначенной проблеме.

Еврейское искусство. Особенности понятия. В первую очередь обратимся к работам, где формулируются подходы к определению понятия «еврейское искусство», относительно разных ракурсов его понимания и осмысления.

В работе Валерия Дымшица «Рассуждение о еврейском искусстве» говорится о том, что существует два подхода к определению термина «традиционное еврейское искусство» и, согласно первому подходу, любое произведение, выполненное по заказу еврейской семьи или еврейской общины, можно считать произведением еврейского искусства и при этом происхождение мастера значения не имеет. В соответствии со вторым подходом к еврейскому искусству относятся произведения, которые выполнены в национальном стиле. Далее автор делает вывод, что если опираться на второй подход, то принадлежность определённого предмета к художественной традиции евреев должна выражаться не его культовой функцией, а специфической стилистикой декора и формы. Вместе с тем упоминается, что единого еврейского искусства и стиля не существует. В. Дымшиц пишет: «Еврейская диаспора была и остаётся полиэтническим сообществом, рассеянным во времени и пространстве, поэтому попытка обнаружить какие-нибудь стилевые, а не сюжетные константы, присущие еврейскому искусству как единому целому, заведомо обречена на провал» [цит. по: 4, с. 87]. Также в начале статьи исследователь упоминает, что при разговоре о характерных чертах еврейского искусства могут рассматриваться традиционное и народное искусство, а также работы профессиональных художников, которые в еврейской среде появились только в XIX веке. Если мы будем характеризовать еврейского художника как профессионала, то он существует в рамках новоевропейской художественной парадигмы, «это подразумевает в первую очередь то, что в его творчестве невозможно провести жёсткую границу между родовым, еврейским, и глубоко личным, индивидуальным, и тем самым – общечеловеческим»

[цит. по: 4, с. 85]. Валерий Дымшиц упоминает также о степени выраженности национальных материй в творчестве еврейских художников, поскольку существуют мастера, для которых национальная идея является значимой, и они делают акцент на своей принадлежности к еврейскому народу, что проявляется в их творчестве. Для другого ряда художников национальная составляющая не является важной касаясь как собственной самоидентификации, так и работы в сфере искусства. В данном случае основным является момент личной позиции художника по этому вопросу.

Далее можно обратиться к статье Бецалеля Наркиса «Что такое еврейское искусство?», где этот вопрос поднимается в большей степени через обращение к особенностям традиции, например, говорится о проявлениях Библии и Мидраша в произведениях мастеров. Автор делает акцент на существовании множества путей выражения еврейского самосознания, основываясь на конкретных примерах и данных, а также акцентируя внимание на современном еврейском искусстве (после эмансипации евреев в XIX веке), говоря о том, что абстрактное искусство способно отражать идеи еврейских художников.

Поскольку речь идёт об искусстве изобразительном и о еврейском искусстве в целом, необходимо обратить внимание на Вторую заповедь и особенность её трактовки, являющуюся довольно распространённой. Б. Наркис пишет: «Вопреки всеобщему мнению, в библейском иудаизме не существовало запрета на художественное творчество, основанного на Второй заповеди (Исход 20:4–5). То, что эта заповедь категорически запрещает любое “изображение того, что на небе вверху, и что на земле внизу, и что в воде ниже земли” (20:4), – вовсе не очевидно. Те, кто так полагает, не принимают в расчёт второй стих этой заповеди, который гласит: “не поклоняйся им и не служи им, ибо Я Господь, Бог твой, Бог ревнитель” (20:5). Это значит, что запрещаются образы, сотворённые человеком для поклонения, но это не означает запрета на любое изображение. Ведь иначе Бог не приказал бы Моисею изготовить двух херувимов с лицами и крыльями и поместить их над Ковчегом Завета (Исход 25:18–20)» [цит. по: 5, с. 11]. Как известно, с древних времён евреи украшали предметы, которые служили для проведения священных ритуалов, а также синагоги, являясь хорошими исполнителями и ремесленниками, но существовали исторические периоды, когда еврейские мастера старались не изображать фигуру человека. Они опасались угрозы идолопоклонства и следовали религиозным правилам тех народов, среди которых жили.

С одной стороны, можно сказать, что некоторая неприязнь к фигуративному искусству существует, однако при внимательном изучении текста Второй заповеди верным будет заметить, что категоричность по данному вопросу отсутствует, и это с учётом общей ориентации еврейской жизни на праведное поведение и веру посредством выражения своих принципов с помощью поступков и слов (в соответствии с Галахой).

В целом касаясь понятия «еврейское искусство» Бецалель Наркис пишет, что ритуальный предмет можно отнести к произведениям еврейского искусства в том случае, если он использовался евреями в религиозных целях, несмотря на возможные заимствования декоративных элементов и формы из другой культуры, а также автора – мастера нееврейского происхождения. Что касается еврейского символа, то им, например, могут быть лулав, менора, шофар, этрог и др. (в том случае, когда данные типы символических образов истолковываются в еврейском контексте).

Работа Лёли Кантор-Казовской «Существует ли еврейское искусство?», в первую очередь, обозначает проблематику существования еврейского искусства как особого национального художественного языка, ставит проблему его восприятия и понимания.

Также внимание уделено субъективности принципов формирования частной коллекции, в которую входят работы еврейских художников. «Однако какими бы значительными ни были достоинства этой коллекции сами по себе, для владельца она имеет ещё один дополнительный смысл: по его замыслу, она должна говорить про “еврейское” в искусстве, но в том трудноопределимом значении, которое понятию “еврейского” придаёт этот собиратель» [цит. по: 6]. Данный момент может быть не полностью рациональной суммой соображений, основанной на личных эстетических предпочтениях и мнении об исключительности того или иного мастера.

В случае разговора о еврейском искусстве немаловажной является проблема гетерогенности того, что считается национальным. Вопрос обостряется за счёт самой истории существования еврейского народа, поскольку, как правило, евреи пользовались художественной и материальной культурой народов, среди которых жили. Считается, что этот факт оказал бесспорное влияние на еврейское искусство, но полной ассимиляции искусства евреев не произошло. «Особенность евреев среди мультинациональной мозаики заключалась в их религии и религиозной учёности, литературе, книжной культуре, в их философии и этической системе, в обычаях, уходящих своими корнями в древний

мир, мистику и разветвлённую традицию» [цит. по: 6]. Всё вышеперечисленное находило своё отражение в материальной культуре.

Что касается типичности вопроса о еврейском искусстве, то Л. Кантор-Казовская пишет о процессе строительства национальных культур XIX–XX вв. с характерным для этого периода «культом художественного и представлением о его ведущей роли в искусстве» [цит. по: 6]. Следовательно, с одной стороны, данной теме была свойственна рефлексия, обращение к собственной изобразительной традиции, а с другой – творчество еврейских художников начинает развиваться в сторону авангардных направлений. Также важным представляется момент довольно резкого развития еврейского искусства в XIX–XX вв., связанный с частыми сомнениями по поводу теоретической возможности существования еврейского искусства.

Илья Родов в статье «Национальное искусство и интернациональный контекст» [7] говорит о существовании убеждения в том, что на протяжении разных эпох культурная традиция еврейского народа не прерывалась и можно выделить область национального еврейского искусства.

Упомянуты также XX век и стремление многих искусствоведов этого периода к поиску единых формальных признаков в произведениях художников-евреев, в соответствии с которыми можно было бы отличить нееврейское искусство от еврейского. В статье подчёркивается их отсутствие, но, как указано далее, это не означает, что принципы, которые не меняются на протяжении столетий, отсутствуют и не позволяют очертить рубеж собственно еврейского искусства.

Статья Юрия Фрейдина «Существует ли еврейское искусство? (Взгляд неспециалиста, или Тихая реплика методолога)» [8] ставит вопрос о том, какого художника можно считать еврейским, одновременно делается акцент на недостаточности биографического факта этнического происхождения. Также автор рассуждает о проблемах еврейской культуры.

В программной статье Иссахара-Бер Рыбака (и в исследовании Баруха Аронсона в том числе) фигурируют рассуждения касательно абстрактной формы, утверждается, что только в абстрактном творчестве можно достичь воплощения собственного национального ощущения формы. Упомянуется, что для еврейских художников характерны «аналитически-синтетическая сероватость колорита и углублённо-темноватая полихроматичность (цвета, переходящие в полутона)» [цит. по: 9]. Таким образом, мы

наблюдаем определение понятия «еврейское искусство» через анализ форм и колорита.

Гарольд Розенберг в статье «Существует ли еврейское искусство?» пишет о существовании шести возможных значений термина «еврейское искусство», называя самым очевидным факт, что еврейское искусство – это искусство, созданное евреями. Далее автор упоминает о более серьёзной концепции еврейского искусства. Она представляет собой искусство, которое изображает евреев или содержит еврейский атрибут. «Существует еврейское ремесло и ремесленная традиция. Это именно то, что учёные обычно принимают как еврейское искусство» [цит. по: 3].

Заключение. Выделив ряд основных источников и рассмотрев историографию вопроса о еврейском искусстве, мы отмечаем, что, в соответствии с мнением широкого круга исследователей, однозначное определение понятию «еврейское искусство» дать невозможно. Полемика на эту тему продолжает приносить важные элементы его понимания. Мы проанализировали источники, которые рассматривают данный вопрос с разных ракурсов (искусствоведческого, религиозного, философского и т.д.), и пришли к выводу, что тема исследования вопроса о еврейском искусстве остаётся весьма актуальной.

ЛИТЕРАТУРА

1. Злотников, Ю. Еврейское искусство?! / Ю. Злотников // Канон и свобода. Проблемы еврейского пластического искусства: материалы конф. по вопросам еврейского пластического искусства, Москва, август 2001 г. / Еврейское агентство в России; редкол.: Т. Ваксман, Д. Рубина, Б. Карафелов. – М., 2001. – С. 16–17.
2. Аронсон, Б.С. Современная еврейская графика / Б.С. Аронсон. – М.: Петрополис, 2004. – 107 с.
3. Розенберг, Г. Существует ли еврейское искусство? [Электронный ресурс] / Г. Розенберг. – Режим доступа: artguide.com. – Дата доступа: 28.02.2023.
4. Дымшиц, В.А. Рассуждение о еврейском искусстве / В.А. Дымшиц // Канон и свобода. Проблемы еврейского пластического искусства: материалы конф. по вопросам еврейского пластического искусства, Москва, август 2001 г. / Еврейское агентство в России; редкол.: Т. Ваксман, Д. Рубина, Б. Карафелов. – М., 2001. – С. 85–94.
5. Наркис, Б. Что такое еврейское искусство / Б. Наркис // Еврейское искусство в европейском контексте: сб. ст. – М., 2002. – С. 11–24.
6. Кантор-Казовская, Л. Существует ли еврейское искусство? [Электронный ресурс] / Л. Кантор-Казовская. – Режим доступа: artguide.com. – Дата доступа: 27.01.2023.
7. Родов, И. Национальное искусство и интернациональный контекст / И. Родов // Еврейское искусство в европейском контексте: сб. ст. – М., 2002. – С. 6–11.
8. Фрейдин, Ю. Существует ли еврейское искусство? (Взгляд неспециалиста, или Тихая реплика методолога) / Ю. Фрейдин // Канон и свобода. Проблемы еврейского пластического искусства: материалы конф. по вопросам еврейского пластического искусства, Москва, август 2001 г. / Еврейское агентство в России; редкол.: Т. Ваксман, Д. Рубина, Б. Карафелов. – М., 2001. – С. 119–121.
9. Рыбак, Иссахар-Бер. Пути еврейской живописи (Национальное в живописи). Размышления художника [Электронный ресурс] / Иссахар-Бер Рыбак. – Режим доступа: artmirtesen.ru. – Дата доступа: 28.02.2023.

Поступила в редакцию 10.03.2023

УДК 75.051:[7.04:115.4](476)“1960/1989”

Пространственно-временной континуум белорусской станковой живописи и художественной фотографии 1960–1980-х гг.

Богданова Ю.А.

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

Время и пространство являются определяющими параметрами существования мира и человека в мире. Ни одно художественное произведение также не существует вне пространственно-временного решения. Сложность раскрытия сущности художественного пространства и времени отмечалась на протяжении всей истории их научного постижения, а в разных искусствоведческих теориях складывались часто противоречащие друг другу концепции. В рамках данного исследования художественное пространство и время трактуются как сложные категории, обладающие глубоким концептуальным характером. В самом общем ключе пространство и время порождаются эпохой, являются производными образной ткани произведений и имеют определенные способы художественного воплощения.

С начала XX века все очевиднее становится неразделенность, континуальность художественного пространства и времени в станковой живописи и художественной фотографии. Пространственно-временной континуум осмысливается как взаимосвязь всех элементов художественного произведения в единое целое. Этому же определению соответствует и термин «хронотоп», достаточно полно охарактеризованный М. Бахтиным.

В настоящем исследовании предложена трехуровневая модель анализа пространственно-временного континуума белорусской станковой живописи и художественной фотографии 1960–1980-х гг., которая позволяет определить поле художественных смыслов и способы репрезентации пространства–времени произведений в конкретной социокультурной обстановке.

Ключевые слова: пространство, время, пространственно-временной континуум, хронотоп, выразительные средства, художественный образ, станковая живопись, художественная фотография.

(Искусство и культура. – 2023. – № 2(50). – С. 36–40)

The Space-Time Continuum in Belarusian Easel Painting and Artistic Photography of the 1960s–1980s

Bogdanova Yu.A.

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

Time and space are the defining parameters of the existence of the world and human beings in the world. There is also no artwork apart from the space-time solution. The difficulty of revealing the essence of artistic space and time has been noticed through the history of their scientific understanding. Often conflicting concepts of space and time in different art theories were shaped. Within the framework of this research, we will consider artistic space and time as complex categories of a profound conceptual nature. In the most general sense, space and time are generated by the epoch, they are derivatives of the figurative fabric of works and have well-defined ways of artistic embodiment.

Since the beginning of the 20th century, the inseparability, continuity of artistic space and time in easel painting and artistic photography has become increasingly evident. The space-time continuum is understood as the interconnection of all elements of the artwork into a single whole. The term “chronotop”, characterized by M. Bakhtin, corresponds to the same definition.

This research proposes a three-stage model for the analysis of the space-time continuum of Belarusian easel painting and artistic photography of the 1960s–1980s, which allows to determine the field of artistic meanings and ways of representation of space–time works in a specific social and cultural environment.

Key words: space, time, space-time continuum, chronotop, expressive means, artistic image, easel painting, artistic photography.

(Art and Cultur. – 2023. – № 2(50). – P. 36–40)

Адрес для корреспонденции: e-mail: bogdanova-hgf@mail.ru – Ю.А. Богданова

На протяжении XX века проблема пространства и времени волновала умы не только физиков, но и философов, и искусствоведов. Связано это с тем, что отношения человека со временем и пространством усложнились, возросло стремление их постичь, осознать, «покорить». И ощутимее всего такая «борьба» проявилась в искусстве. Категории художественного пространства и времени являются ключевыми в изобразительном искусстве, поэтому исследование процессов, связанных с трактовкой хронотопа в станковой живописи и художественной фотографии, представляется нам своевременным и актуальным.

Цель – выявить основные особенности пространственно-временного континуума белорусской станковой живописи и художественной фотографии 1960–1980-х гг., разработать методологию комплексного анализа произведений.

В поиске философского смысла категорий пространства и времени следует обратиться к трудам А. Бергсона, О. Шпенглера, М. Хайдеггера, И. Канта и др. Ориентиром в формировании представлений о пространственных и временных категориях в искусстве явились работы М. Кагана, А. Лосева, Х. Ортеги-и-Гассета, П. Флоренского, М. Бахтина и др., а также современных исследователей и искусствоведов И. Никитиной, В. Ярской, А. Якимовича, Н. Хренова и др. Определить специфику пространства–времени непосредственно в живописи и фотографии автору позволяют исследования Л. Мочалова, Н. Тарабукина, В. Муриной, В. Чайковской, Р. Барта, С. Зонтаг, В. Стигнеева, В. Михалковича, Г. Пондопуло и др. Исследование пространственно-временных характеристик в белорусском искусстве нашло отражение в публикациях М. Цыбульского, И. Духана, Т. Котович и др.

Художественное пространство и время в контексте континуума. В зависимости от фокуса зрения художественное пространство по-разному осмыслялось на протяжении всей истории развития искусства. В Новое время оно все еще отождествлялось с механическим воспроизведением физического пространства, а способы его создания трактовались как техника, приемы, перспектива и т.д. Однако в начале XX века происходит кардинальное переосмысление художественного пространства, в результате чего формируется представление о том, что оно не обязательно является простым отображением реальности. Философ О. Шпенглер утверждает, что «пространство по самой своей сущности трансцендентно» [1, с. 351], и в его организации значимы все

компоненты произведения, а не только избранная художником система перспективы. Эта же идея звучит и в работах философов Х. Ортеги-и-Гассета и М. Мерло-Понти. Данные авторы переосмыляют представление о глубине художественного пространства, которое не ограничивается перспективными конструкциями, не зависит от сюжетного наполнения, а понимается как некий «интуитивный», «содержательный» смысл.

Важность автономности художественного пространства подчеркивает философ М. Хайдеггер, отмечая его многообразие и самостоятельность, несводимость к какому-то другому виду пространства как к чему-то более фундаментальному [2]. Пространство «пронизывает» художественную ткань произведения, но, в то же время, подчиняется своим собственным художественным задачам. Ученый, философ П. Флоренский определяет, что художественное пространство не тождественно «с произведением как таковым», а также не является «совокупностью изображающих его средств», оно «вне этих сред, хотя и дается осознанию ими» [3, с. 149–150].

Особенно явно в XX веке обозначилась тенденция, при которой анализ художественного пространства осуществляется через призму социокультурного контекста эпохи. Обусловленность художественного пространства историко-культурными и социальными условиями исследовали О. Шпенглер, П. Флоренский, В. Соловьев, Л. Карсавин, Л. Шестов, А. Лосев, Ю. Лотман, А. Гуревич, С. Аверинцев, К. Леви-Стросс, И. Никитина, В. Лебедева и др. Многие авторы так или иначе приходили к мысли, что представления о художественном пространстве лежат в основе культуры, поэтому пространство как таковое является важной характеристикой не только в живописи и фотографии, но также и в мировоззрении поколения в целом.

В различных видах и жанрах художественное пространство отображается по-разному. Появление фотографии в середине XIX века кардинально изменило отношение к пространству. Родился прежде неведомый «фотографический мир», который характеризуется своими формами передачи пространства и особым отношением фотоискусства с воспроизводимой натурой. Теоретик искусства Л. Мохой-Надь пишет, что «благодаря фотографии появилась возможность нового переживания пространства» [4, с. 24].

Время как не менее важный параметр в рамках художественного образа находило отображение в произведениях различных эпох.

На рубеже XIX–XX веков наука «переоткрывает» для себя это понятие: «Мы открываем первичность времени и изменения повсюду, начиная с уровня элементарных частиц и до космологических моделей» [5, с. 378]. Безусловно, переосмысление времени не могло не повлиять на его интерпретацию в художественных произведениях. В свете новых открытий художественное время в станковой живописи и художественной фотографии осознается не как «внешнее» (минуты, часы, года), а как «внутреннее», которое не обязательно соответствует изображаемому в произведениях времени.

Значительную роль в формировании нового ощущения времени сыграло изобретение фотоаппарата. Ролан Барт подчеркивает нарушение временной структуры внутри фотографического пространства. По его мнению, «фантазматичность» фотографии уводит «в направлении утопического времени» [6, с. 24]. Фотография «подтверждает» способность прошлого пребывать в настоящем, «консервирует» в себе время, «подвергает его аресту» и создает парадоксальное переживание момента. Она улавливает и отражает временную прерывность, и в некоторой степени является противоположностью сплошного, нерасчлененного во времени процесса.

Взаимозависимость пространства и времени вызывает особый интерес у исследователей конца XIX – начала XX столетия (А. Эйнштейн, Г. Минковский и др). В ракурсе новых открытий единство пространственных и временных измерений мира представляет собой пространственно-временной континуум. В искусстве также все очевиднее становится неразделенность, континуальность художественного пространства и времени. Континуум «выражает» внутреннюю форму художественного произведения, в которой на основе взаимодействия пространства и времени воспроизводится его содержание.

В начале XX века появляется еще один термин, который подчеркивает единство пространства и времени – хронотоп (т.е. «времяпространство»). Литературовед М. Бахтин интерпретирует данное понятие как «эстетическую категорию, отражающую амбивалентную связь временных и пространственных отношений, художественно освоенных и выраженных с помощью соответствующих изобразительных средств в литературе и других видах искусства» [7, с. 307]. Приметы времени раскрываются в пространстве, и пространство осмысливается и измеряется временем [8].

Трехуровневая модель пространственно-временного континуума станковой живописи и художественной фотографии. Для целостного понимания хронотопа белорусской станковой живописи и художественной фотографии 1960–1980-х гг. мы используем трехуровневую модель, которая включает в себя осмысление характера эпохи, в контексте которой создаются произведения, их смысловую и сюжетную наполненность (бытование), а также анализ средств художественной выразительности, которые определяют и упорядочивают пространственно-временную конструкцию произведений.

Искусство Беларуси до 1960-х годов находилось под влиянием общих тенденций «социалистического реализма». Но постепенно изменяются мировоззрение художников и фотографов, их взаимоотношения с обществом, историей и социальным временем. Некоторое послабление идеологических рамок с середины 1960-х гг. повлияло и на более смелые поиски новых стилистических решений в живописи и фотографии. В своих произведениях авторы пробуют «высвободить» время и пространство из-под доминанты сюжета, подчеркнуть их самостоятельные выразительные возможности [9].

Послевоенная фотография являлась, по преимуществу, репортажной, из которой вытеснялся «свободный» подход в презентации тех или иных сторон жизни общества. Однако с 60-х гг. XX века происходят значительные преобразования в фотографической жизни страны – в крупных белорусских городах начинают открываться фотоклубы, где авторы реализуют себя в художественной фотографии и обращаются к реальности как непосредственному художественному материалу.

Пространство–время «внутри произведения» существуют как автономный мир и находятся во взаимосвязи с хронотопом «вне произведения» – социокультурным контекстом. Таким образом, с хронотопа «вне произведения» мы переходим на анализ «внутреннего хронотопа», своеобразие которого заключается в том, что он воспринимается через совокупность метафор и является «генератором смысла, укрупняет, высвечивает главную мысль произведения» [10, с. 65]. На данном этапе мы получаем возможность судить о философской наполненности произведений, сверхпредметном, символическом их содержании.

С 1960-х годов в белорусской живописи и фотографии формируются новые модели отображения пространства и времени. Многие художники обращаются к истории,

интерпретируют ее, выстраивают образные мосты между временем настоящим и прошлым. Все это происходит в рамках исторического хронотопа, который предстает как длительный пространственно-временной континуум, обеспечивающий диалог разных эпох и их взаимодействие. Отечественных художников и фотографов в этом контексте интересует историческое прошлое как таковое, поиск собственной национально-культурной идентичности, осознание «корней», обычаев, традиций. Обращение к прошлому, истории характерно не только для живописи, но и для фотографии. Фотография как никакой другой вид искусства «мобилизует в зрителе столь острую историческую рефлексию, невольное осознание факта непрерывного потока времени, захватывающего всё и вся» [11, с. 37].

Новые тенденции повлекли за собой и поиск более сложных моделей пространства и времени как в живописи, так и в фотографии. Можно выделить две пространственно-временные модели, обращенные в прошлое и включенные в общий исторический поток: параболическую и меномеотическую [12]. В параболическом хронотопе наблюдается двуплановость построения, в результате которой конкретный исторический момент пропускается сквозь призму вечного и всеобщего. Главной особенностью данного хронотопа является обращение к аллегории, сопоставление нового с историческим прошлым человечества, проявляющимся в культуре, народной памяти [9]. В параболическом хронотопе пространство четко структурировано, используются традиционные композиционные схемы, подчеркивается важность и значительность происходящего.

В основе меномеотического хронотопа лежит идея памяти [9]. В отличие от параболического хронотопа в меномеотическом не обязательна историческая точность и достоверность. Если параболический хронотоп статичен, время в нем остановлено либо замедлено, то меномеотический динамичен, словно рождается на глазах у зрителя и конструирует некий «условный мир» с «условным временем».

На наш взгляд, близок к параболическому хронотопу еще один хронотоп – мифологический, который также в некотором смысле концептуально-философски осмысляет историю, однако не включается в единый поток исторического времени. Данный хронотоп может быть определен как единство циклической структуры времени и многослойного пространства. То есть в мифологическом хронотопе время понимается как повторение, а в пространстве присутствуют многослойность и

оппозиция таких категорий, как хаос и космос, сакральное и профанное, жизнь и смерть и т.д.

С 1970-х гг. как в станковой живописи, так и в художественной фотографии появляется большое количество произведений, в которых нет соотношения с историческими событиями. В связи с этим можно выделить идиллический хронотоп, в котором находят свою художественную форму моральные категории: семья, материнство, природа и т.д. [9]. Особенно ярко идиллический хронотоп проявил себя в портретном жанре. Образ человека в подобной трактовке утрачивает монументальность, публичность, перемещается в приватные пространства. Время личных, бытовых, семейных событий в данном хронотопе индивидуализировано, отделено от коллективного и общественного времени.

Некоторые художники и фотографы с середины 1970-х годов моделируют в произведениях условное, абстрактное пространство, которое наделяют самостоятельными, ни к чему не сводимыми характеристиками. Интерпретация пространства и времени в абстрактных произведениях имеет свой специфический хронотоп, именуемый некоторыми исследователями «нулевым». В художественной фотографии нулевой хронотоп имеет особое преломление. Учитывая специфику фотоискусства, снимок всегда фиксирует некую материальную форму, передает ее физическую природу, она никогда не бесплотна. Однако некоторые приемы (расфокусировка, укрупнение деталей и т.д.) позволяют абстрактно трактовать предметы, тем самым «снимая» с них пространственные и временные характеристики. Таким образом, в абстрактной живописи и «беспредметной» фотографии моделируется особое художественное пространство, где зрителю предоставляется свободное толкование форм и предметов, способных принимать различные смыслы.

Пространственно-временной континуум станковой живописи и художественной фотографии осмысливается через выбранные автором выразительные средства. Живописцы и фотографы, в сущности, обращаются к одним и тем же средствам выразительности: свету, цвету, ритму, контрасту и т.д. Свет и цвет традиционно выполняют важную роль в живописи и фотографии. Одной из главных категорий проявления пространства и времени в живописи и фотографии является ритм. Ритм выражает временную структуру, а также организует пространство на плоскости. На протяжении 1960–1980-х гг. ритмические формы в белорусской станковой живописи

и фотографии заметно эволюционируют от традиционных чередований элементов к сложным, сбитым ритмам.

В 1960-е гг. в отечественной фотографии нередко использовалась нижняя ракурсная съемка для получения большей значимости и масштабности изображения. В 1970–1980-х гг. в живописи и фотографии авторы все чаще обращаются к «случайной», «непреднамеренной» композиции, кадрированности, что создает ощущение фрагмента, выхваченного из действительности. Ракурс часто обостряет композицию снимка, помогает выделить главное в кадре, гиперболизировать объект съемки, а также выявить глубину пространства. Начиная с 1970-х гг. фотографы все чаще обращаются к точке съемки «в упор», что позволяет добиваться наибольшей «искаженности», непривычности форм и особого, «прицельного», «субъективного» взгляда на объект съемки.

Заключение. Интерпретация художественного пространства и времени в произведениях искусства многовариантна, однако несмотря на неоднородность мнений по поводу их содержания можно выделить основные модальности: художественное пространство и время не описываются чисто математически и не могут быть сведены только к перспективе, а также автономны и самоценны, не зависимы от смыслов, вложенных в них зрителем или автором. Правоммерно также говорить, что пространство и время произведений обуславливаются эпохой и эволюционируют вместе с изменением социального и культурного облика того или иного исторического периода.

В методологии анализа пространственно-временного континуума белорусской станковой живописи и художественной фотографии 1960–1980-х гг. используется трехуровневая модель. На первом уровне произведение рассматривается в контексте социокультурной и исторической среды. На следующем, втором, уровне мы получаем возможность судить о философской наполненности произведений, символическом их содержании. На данном этапе мы

обращаемся к пространственно-временным моделям, включенным в общий исторический поток, – параболической и меномеотической, а также к частично исключенным из исторического времени – мифологической, идиллической и нулевой. В одном и том же произведении нередко совмещено несколько хронотопов, они могут взаимодействовать, порождая между собой самые причудливые сочетания. На третьем уровне пространственно-временной континуум живописи и фотографии осмысливается через анализ выбранных автором средств художественной выразительности.

Предложенная трехуровневая модель анализа пространственно-временного континуума белорусской станковой живописи и художественной фотографии 1960–1980-х гг. позволяет обозначить основные особенности хронотопа целостно и в тесном взаимодействии и взаимосвязи всех его уровней.

ЛИТЕРАТУРА

1. Шпенглер, О. Закат Европы / О. Шпенглер; вступ. ст. и коммент. Г.В. Драч [и др.]. – Ростов н/Д: Изд-во «Феникс», 1998. – 640 с.
2. Хайдеггер, М. Бытие и время / М. Хайдеггер. – М.: Ad Marginem, 1997. – 461 с.
3. Флоренский, П.А. Собрание сочинений. Статьи и исследования по истории и философии искусства и археологии / П.А. Флоренский. – М.: Изд-во «Мысль», 2000. – 447 с.
4. Мохой-Надь, Л. Telehor / Л. Мохой-Надь. – М.: Ад Маргинем Пресс, 2014. – С. 24.
5. Пригожин, И. Порядок из хаоса. Новый диалог человека с природой / И. Пригожин, И. Стенгерс. – М.: Изд-во «Прогресс», 1986. – 429 с.
6. Барт, Р. Camera Lucida (1980): комментарий к фотографии / Р. Барт; пер., коммент. и послесл. М. Рыклин. – М.: Ad Marginem, 1997. – 223 с.
7. Хронотоп // Новая философская энциклопедия: в 4 т. – М., 2001. – Т. 4. – С. 307.
8. Бахтин, М.М. Формы времени и хронотопа в романе / М.М. Бахтин // Вопросы литературы и эстетики. – М.: Худож. лит., 1975. – С. 234–407.
9. Цыбульскі, М.Л. Кантэксты жывапісу: гістарычная паэтыка і сучаснасць: манаграфія / М.Л. Цыбульскі. – Віцебск: Выдавецтва УА «ВДУ імя П.М. Машэрава», 2007. – 141 с.
10. Слепухов, Г.П. Пространственно-временная организация / Г.П. Слепухов // Вопросы философии. – 1985. – № 1. – С. 65.
11. Раппопорт, А. Историческое время в фотографии / А. Раппопорт // Мир фотографии: сб. – М.: Планета, 1989. – 239 с.
12. Чайковская, М. К проблеме пространственно-временных моделей в искусстве / М. Чайковская // Искусство. – 1980. – № 8. – С. 42.

Поступила в редакцию 28.03.2023

УДК 75(476)“19”:7.031.2:39

Народны эпас Міхася Рагалевіча. Рысы прымітывізму ў прафесійным жывапісе

Вакар Л.У.

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

Творчасць Міхася Рагалевіча сфарміравалася ў час “адлігі”, калі пасля дзесяцігоддзяў забыцця было дазволена вывучаць і выкарыстоўваць адкрыцці постімпрэсіянізму і авангарда. Мастак звяртаецца да манументальнай формы ў станковай карціне, што робіць яго прадстаўніком суролага стылю. Адначасова прысутнічае цікавасць да архаічных формаў культуры, да мастацтва прымітыву. М. Рагалевіч даводзіць штодзённыя простыя сюжэты да класічнай іканаграфіі і ў той жа час абагульняе форму, напаўняе яе статыкай спрошчанага знака народнай культуры. Большасць яго твораў перапоўненыя вобразамі любасці, паразумення і даверу, якія яднаюць блізкіх людзей. Набліжанасць творчасці М. Рагалевіча да народнай культуры дазваляе параўноўваць яго спадчыну з палотнамі Я. Драздовіча і М. Філіповіча. Для гэтых жывапісцаў характэрна не стылізацыя, а пранікненне ў светапогляд народных майстроў. Яны сталі выразнікамі этычных і эстэтычных ідэалаў народа.

У прафесійным мастацтве Беларусі другой паловы ХХ стагоддзя М. Рагалевіч з’яўляецца пачынальнікам стылістыкі прымітывізму.

Ключавыя словы: суровы стыль, дэкаратыўны жывапіс, манументальная форма, пластычны знак, лакальны колер, аўтабіяграфізм, эпас, ідылія, перцептыўная перспектыва, народная культура, прымітыву, прымітывізм.

(Искусство и культура. – 2023. – № 2(50). – С. 41–45)

Folk Epic of Mikhas Ragalevich. Features of Primitivism in Professional Painting

Vakar L.U.

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

Mikhail Rogalevich's creativity was formed during the “thaw”, when, after ten years of oblivion, it was allowed to study and consume the discoveries of post-Impressionism and the avant-garde. The artist used a monumental form in easel painting, which makes him a representative of the harsh style. At the same time, there was obvious interest in archaic forms of culture, in the art of the primitive. M. Ragalevich raises daily simple subjects to classical iconography, and at the same time generalizes the form, fills it with the statics of a simplified sign of folk culture. Most of his works are filled with images of love, mutual understanding and trust that unite close people. The proximity of M. Rogalevich's creativity to folk culture allows us to compare him with Ya. Drazdovich and M. Filipovich. These painters are characterized not by stylization, but by penetration into the worldview of folk artists. They manifested the ethical and aesthetic ideals of the people.

In the professional art of Belarus of the second half of the twentieth century, M. Ragalevich is the ancestor of the style of primitivism.

Key words: harsh style, decorative painting, monumental form, plastic sign, local color, autobiography, epic, idyll, perceptual perspective, folk culture, primitive, primitivism.

(Art and Cultur. – 2023. – № 2(50). – P. 41–45)

Міхась Рагалевіч увайшоў у гісторыю беларускага мастацтва як самабытны творца, у працах каторага спалучыліся стылістыка суролага стылю, постімпрэсіянізму, а таксама ўласцівыя для народнай культуры рысы гераічнай і паэтычнай ідэалізацыі. М. Рагалевіч быў здатны ўзняць любы вобраз штодзённасці на вышэйшую ступень мастацкага абагульнення, напоўніць праяўлены сюжэт эпохальнай

веліччу, зачараваць глядача ідылічнай гармоніяй шчаслівага жыцця.

Крытыкі высока ацэньваюць творчасць мастака, але разыходзяцца ў вытлумачэнні яе самабытнасці. Л. Салодкіна знаходзіць шмат рыс, якія звязваюць яе з авангардам пачатку ХХ ст., а яшчэ “блізкасць да народнага лубка, так званага «прымітыву», які адыгравае прыкметную ролю ў развіцці сучаснага мастацтва” [1].

Адрас для карэспандэнцыі: e-mail: lvakar@mail.ru – Л.У. Вакар

А. Марачкін падкрэсліў: “Знешне, фармальна, можна адзначыць у яго творах уплыў імпрэсіянізму, постімпрэсіянізму. У жаночых партрэтах бачацца цытаты з Мадыльяні, Лежэ” [2, с. 36]. Ю. Хадыка вызначыў “эвалюцыю ад французска-нямецкага постімпрэсіянізму да жывапісна-дэкаратыўнага стылю” [3, с. 38]. На думку В. Шматава, “... яго вобразы ... гэта як бы вобразы-знакі, у якіх індывідуальна-канкрэтныя рысы саступаюць месца тыпалагічным характарыстыкам, метафарычнаму абагульненню, якое традыцыйна ўласціва народнаму мастацтву” [4, с. 39]. У шматлікіх артыкулах Т. Гаранскай [5–8] падкрэсліваецца, што мастак здолеў “...наблізіць асабіста адчутае і перажытае да маштабных паняццяў і з’яў у жыцці цэлага народа” [5, с. 13–14]. Даследчыца называе найбольш значныя тэмы творчасці Рагалевіча: рэпрэсіі сям’і бацькоў у 1930-я гг.; лад жыцця і сямейныя каштоўнасці пасляваеннага пакалення сялян, што пераехалі ў горад; вобраз жанчыны ў розных іпастасях; партрэты навукоўцаў і блізкіх асоб, сімвалічныя вобразы прыроды.

Мэтай дадзенага артыкула з’яўляецца аналіз мастацкіх вобразаў і стылістыкі твораў Міхася Рагалевіча, вызначэнне ролі яго творчасці ў гісторыі мастацтва Беларусі другой паловы XX стагоддзя.

Аўтабіяграфізм творчасці М. Рагалевіча (1932–2010). Прыхільнікі біяграфічнай і псіхалагічнай школ [9–12] вылучаюць у мастацкай творчасці ўзоры аўтабіяграфізму рознага кшталту. Найбольш яўныя формы мае сюжэтная сувязь паміж біяграфіямі аўтара і героя твора. Шырока выкарыстоўваецца перанос псіхалогіі, душэўных і асабовых адметнасцей аўтара на вобразы персанажаў. Апроч таго значную ролю адыгрываюць паўтаральныя сімвалічныя матывы, сітуацыі, вобразы-знакі, якія паступова набываюць характар лейтматыву ці аўтографа. Аўтабіяграфічныя наратыў дазваляе пераадолець горач страты, асэнсаваць уласны жыццёвы вопыт, знайсці замірэнне. У творчасці М. Рагалевіча прысутнічаюць усе названыя рысы аўтабіяграфізму, што дае магчымасць казаць пра патрэбу мастака ў самаінтэрпрэтацыі і стварэнні ўласнага міфа.

Маленства і дзяцінства будаюць мастака, народжанага ў заможнай сялянскай сям’і шляхецкага паходжання, былі трагічнымі. У 1933 г. яго бацьку разам з роднымі братамі арыштавалі і расстралялі як класавых ворагаў. Маці разам з гадавалым Міхасём выслалі на Поўнач, дзе дзіця цяжка захварэла – ім дазволілі вярнуцца ў Бабруйск. У 1937 г. маці зноў арыштавалі і выслалі на дзесяць год у Сібір, а пяцігадовага сына адправілі ў дзіцячы дом. У час вайны немцы

рэалізавалі на базе дзіцячага дома праграму дзіцячага донарства. Пасля вайны ў 1947 годзе маці вярнулася, а праз год памерла. Падлеткам Міхась стаў зарабляць на жыццё, пасля завадскай вучэльні працаваў у ліцейным цэху МАЗа, скончыў курсы экскаватаршчыка, служыў у войску, урэшце паступіў у Мінскае мастацкае вучылішча. У 1978 годзе М. Рагалевіч быў прыняты ў Беларускае саюз мастакоў. Да гонару М. Рагалевіча, яму ўдалося дамагчыся рэабілітацыі бацькоў і нават атрымаць кампенсцыю за родную сядзібу. Дапамаглі прага справядлівасці і цвёрды характар.

Трагічная гісторыя сям’і бацькоў і лёс самога мастака сцісла звязаны з гісторыяй Беларусі XX стагоддзя і ў мастацкім выяўленні М. Рагалевіча маюць характар народнага эпасу.

У дыпломнай рабоце “Адведкі” (1964) сюжэт разгортваецца вакол стала з пачастункамі, дзе сабраліся госці і маладыя гаспадары дома. На першым плане змешчаны маладыя бацькі. Вобраз маці з дзіцём нагадвае Мадону з яе ўнутранай цеплынёй і пяшчотай, да яе звернута ўся увага, на ёй зыходзяцца ўсе эмацыянальныя і рытмічныя лініі сюжэта. Надзвычай актыўным чырвоным колерам кашулі мастак вылучае гаспадара, і надзяляе аўтапартрэтнымі рысамі. Са стала на яго калені спадае белы ручнік з выявамі чырвоных конікаў з вершнікамі, якія трымаюць у руцэ галінкі, стылізаваныя пад дрэва жыцця. Безумоўна, гэтаму матыву мастак адводзіць галоўную сімвалічную ролю. Праз ускладанне на белае палатно правай рукі ён нібы дае абяцанне зберагчы сям’ю, аднавіць род.

Дыпломная праца “Адведкі” з’яўляецца праграмай для ўсёй творчасці М. Рагалевіча. Яе аўтабіяграфізм стане ўзорам сінтэзу экзістэнцыяльнай і эстэтычнай рэфлексіі творцы. Тэмы кахання, вернасці, сям’і, мацярынства будуць цэнтральнымі ў яго творчасці, і ручнік з чырвонымі вершнікамі яшчэ не раз будзе скарыстаны ў якасці сімвала падаўжэння роду (“Малая сям’я”, 1978; “Восень”, 1980), а конікі нават стануць аўтарскімі персанажамі, праз якія мастак выказвае свае пачуцці і разуменне свету. На карціне “Ліхалецце” (1965–1990 гг.) М. Рагалевіч атачае вобраз мастака экспрэсіяй драматычных метафар. Сам мастак трымае ў руках абраз Хрыста і аднагодовае дзіця, якое можна ўспрыняць як сімвал стану бязгрэшнай душы і як аўтабіяграфічны вобраз творцы, што ў маленстве застаўся без бацькоў. З правага боку ў некількіх пачорках змешчаныя мужчынскія вобразы, адзін з каторых падобны на бацьку крычыць і махае рукой, нібы папярэджвае аб небяспецы.

З левага боку чырвоны конь скідае з сябе золатавалосую жанчыну, птушка пакідае без дагляду гняздо з яйкамі. Кампазіцыя “Дзень нараджэння” (1985) дае ўзор ідылічнага характару вобраза вершнікаў: закаханыя з букетам руж уздымаюцца ў неба на чырвоным коніку.

Гісторыка-эпічныя творы М. Рагалевіча. У 1983 годзе адбылася першая персанальная выстаўка М. Рагалевіча ў Палацы мастацтваў, якая была прысвечана пяцідзесяцігадоваму юбілею і прынесла прызнанне яго ўкладу ў беларускае мастацтва. У экспазіцыі, разгорнутай на два паверхі, М. Рагалевіч выставіў 105 жывапісных прац і 81 графічны аркуш.

У цэнтры ўвагі аказаліся драматычныя творы: “Ліхалецце” (1965), “Гвалт” (1965), “Навала” (1976), дзе мастак распавёў пра гісторыю сваёй сям’і. У разгорнутай па гарызанталі кампазіцыі “Навала” выяўлена сцэна арышту. Яна падзелена на тры часткі: па цэнтры ў чырвоным дзвярным праёме арыштаваныя бацька і яго брат пакідаюць дом, па баках дзвярэй застылі постаці жанчын. Нягледзячы на сюжэтны характар карціна прачытваецца як манументальны трыпціх. Спрыяе такому ўспрыманню франтальная кампазіцыя твора. Групы персанажаў пададзены паасобку, абагульнены і таму прачытваюцца знакава: шырокая спіна вайскоўца з вінтоўкай увасабляе насілле рэжыму, суровыя твары арыштаваных братоў – лікі ахвяраў, засмучаныя вобразы жанчын па баках – плакальшчыц. Іх светлыя постаці вырашаны аб’ёмна як скульптурныя групы мемарыяльных комплексаў.

Карціны “Нас з мамай арыштавалі” (1965), “Цяжкія гады” (1978), “Маці ў далёкім краі” (1980), “Успаміны” (1985) распавядаюць пра лёс маці. Карціны ўражваюць веліччу жаночай постаці, якая прадстаіць перад глядачом альбо на фоне суролага паўночнага ландшафту з чорным небам і гарчай чырвонай зямлёй, альбо на фоне краявіду роднай вёскі, дома і выяў бацькоў, што прыселі на скамейцы, нібы ў чаканні дачкі. Творы напісаныя пранікнёна, вобраз маці індывідуальны, кранальны і магутны адначасова. Мастак удала спалучае нізкі далягляд і вялікія памеры постаці дзеля падкрэслівання значнасці вобраза, ствараючы тым самым жывапісны помнік роднай маці. Дадзены кампазіцыйны прыём нагадвае традыцыю гераічнага партрэта ў народных карцінках, дзе персанажы заўсёды гіпербалічна павялічваюцца, каб падкрэсліць усеагульную пашану да іх.

У карціне “Памяць” (1974) М. Рагалевіч абірае даволі праязныя матывы пасады трыма работнікамі цюльпанаў каля манумента і ператварае яго ў велічны вобраз высокага грамадзянскага

гучання. У цэнтры жанчына прысела і ўкопчае парасткі ў зямлю. Па баках ад яе дзве іншыя кабеты трымаюць у руках палатно, якое разам з саджанцамі мае сферычную форму і метафарычна нагадвае зямную кулю. Зверху, нібы ўхваляючы працу, лётаюць тры галубы. Як вядома, вобраз голуба сімвалізуе Святы Дух і замірэннае, апроч таго птахі практычна ва ўсіх рэлігійна-духоўных традыцыях здзяйсняюць сувязь паміж небам і зямлёй. Кожны з гэтых матываў уздымае твор на ўзровень размовы пра сувязь з памерлымі, узнаўляе памяць аб іх.

Магутныя формы жаночых постацей напісаны вельмі пластычна, іх спакойныя позы і кампазіцыйны рытм нясуць адчуванне рытуалізаванага дзеяння. Выявы жанчын спрошчаныя, але не згубілі аб’ём і прыродную моц, маюць выразны чорны контур, твары набліжаныя да масак. Іх скаваная пластыка нагадвае архаічную скульптуру старажытных цывілізацый, а яшчэ традыцыйную скульптуру, якую выражаюць народныя майстры. Гэтая стылістыка нараджае адчуванне пазачасовасці вобразаў, а сюжэт пасады парасткаў утварае метафару нараджэння і вечнасці жыцця.

У сярэдзіне 1970-х гг. мастак распрацоўвае абагульнены вобраз беларускі, алегорыі Радзімы. Найбольш паказальным з’яўляецца работа “Беларусачка. Працавітая жанчына” (1976). Маладая прыгожая кабета сашчапіла на каленях рукі і сядзіць нібы ў чаканні новай справы. Яе магутная постаць займае ўсю прастору, здаецца яна ледзь змясцілася ў адведзеным фармаце. Стылізаваны твар прыгажуні набліжаны да антычных багінь, напоўнены спакоем і годнасцю, фізічная моц сімвалізуе моц духоўную.

Ідылічныя вобразы ў творчасці М. Рагалевіча. Ідылія як жанр вядомы яшчэ з антычнасці і розныя яго варыянты прысутнічаюць ва ўсіх мастацкіх эпохах. У сучаснай культуры гэта хутчэй тып мастацкай свядомасці, які здатны ствараць прастору ўзвышанай упарадкаванасці, прастору канцэнтраванага шчасця. Гэта падкрэслена прыватны, камерны, блізкі да прыроды свет. Асаблівасці ідылічнага хранатопу апісаў М. Бахцін [11, с. 374–375]. У якасці яго рысён вылучыў тры характэрныя. Па-першае, прымацаванасць жыцця да месца, дзе жылі продкі і дзе будуць жыць дзеці і ўнукі. Па-другое, панаванне тэм асноўных рэалій жыцця чалавека – моманты нараджэння, кахання, шлюбу, працы, яды і піцця, смерці. Па-трэцяе, спалучэнне жыцця чалавека з рытмамі жыцця прыроды. М. Бахцін падкрэсліваў, што для сучаснага цывілізаванага чалавека, які ў адрозненне ад старажытнай родавай свядомасці валодае індывідуальнай, дадзеныя каштоўнасці пазнаюцца як

наноў здабытыя. Даследчык адзначаў прысутнасць ідылічных вобразаў і тэм у разнастайных сучасных жанрах, а сярод чыстых відаў ідыліі вылучаў любоўную, земляробча-працоўную, рамесна-працоўную, сямейную.

Кожны, хто ведае творчасць М. Рагалевіча, адразу скажа, што ўсе гэтыя рысы ўласцівы яго жывапісу. На карціне “Маладая сям’я” (1987) выяўлена сцэна кармлення дзіця на кухні гарадской кватэры, упрыгожанай яркімі хатнімі кветкамі і ўзорыстымі занавескамі. Бацька трымае на каленях малое дзяўчо, а маці над сталом рыхтуе пачастунак. Са стала, з-пад посуду і яблыкаў спадае ручнік з вершнікамі, які нагадвае пра сямейнае паданне. У гэты раз ручнік з вершнікамі адзначае папаўненне роду Рагалевіча трэцім пакаленнем, нараджэннем унучкі мастака. Радасць бацькоўства і ўзаемнай згоды разліта па ўсёй прастору.

У творчасці М. Рагалевіча шмат матываў звязана з вобразам яблыні і яблыка – пладоў дрэва жыцця, сімвалаў самога жыцця. У яго вясенніх краявідах дамінуе вобраз квітнеючай яблыні. Для прыкладу можна прыгадаць пейзаж “Яблыня ў квецені” (1989) альбо карціну “Ул. Белы – фізік-крышталаоптык” (1980-я), дзе мастак намалюваў маладога хлопца пад квяцістай яблыняй. У абодвух творах матывы квітнеючай яблыні сімвалізуе паўнату жыцця, адпаведна ўласцівая для яго ружова-блакітная гама становіцца ў творчасці мастака вызначальнай для вырашэння тэм маладосці, шчасця, надзеі і веры ў будучыню. Матывы яблыні з яблыкамі стаў сімвалам плёну жыцця і таксама кахання (“Збіраюць яблыкі”, 1981; “Бабіна лета”, 1998). У карціне “Антось і Ганна” (1978) закаханыя нібы біблейскія Адам і Ева сустракаюцца каля яблыні, і Ганна трымае ў руцэ яблык.

У карціне “Восень” (1980) мастак спалучае ў адной кампазіцыі элементы сюжэтнай карціны, пейзажу і нацюрморта. У пакоі за сталом сядзяць муж з сынам на каленях і цяжарная жонка. Праз адкрытае акно бачым старую жанчыну, якая стаіць пад абвешанай пладамі яблыняй. Золата сонечнага святла пранікае ў пакой і цёплым ззяннем запаўняе яго прастору. Перад сталом на невялікім услончыку змешчаны сялянскі нацюрморт са жбаном, кошыкам з яблыкамі і ручніком з чырвонымі вершнікамі. Узнікае ўражанне, што яблыкі рассыпаныя па ўсёй прастору палатна: яны звісаюць на цяжкіх галінках садовага дрэва, катаюцца па стале і запаўняюць кош. Іх мажорная жоўта-чырвоная афарбоўка з’яўляецца ключом да каларыту ўсёй карціны, вырашанай у адпаведных тонах. Тэмы кахання, падаўжэння роду, плёну жыцця аб’яднаныя ў адну сімваліка-алегарычную

кампазіцыю, напоўненую святлом, на ўзор сакральнага жывапісу.

Значнае месца ў творчасці М. Рагалевіча займае тэма мацярынства, прычым мастак дае ўзоры сінтэзу традыцыйнай і ўласнай іканаграфіі. На карціне “Мір” (1983), дзе маладая маці прыціскае да сябе немаўля, іх шчокі судакранаюцца ў ласцы амаль як на абразе “Маці Божая Замілаванне”. Твор кранае сваёй непасрэднай жыццёвасцю і адначасова паэтычнай узнёсласцю. На карціне “Шчасце” (1984–1986) маці пяшчотна абдымае двух дзяцей – сюжэт выклікае алузіі з абразамі Маці Боскай Апёкі. Мастак здатны напоўніць матывы штодзённасці паэтыкай рытуалу, надаць яму архетыповыя вартасці. У карціне “Спі маленькі” (1971) М. Рагалевіч у большай ступені захоўвае жанравы характар матыву: маці назірае за спакойным сном дзіцяці. Мастак будзе кампазіцыю асіметрычна: змяшчае ложка з персанажамі ў левы бок і раскрывае дзверы пакой ў даўгі калідор, праз перспектыву каторага сонечныя колеры падаюць з акна і запаўняюць інтэр’ер кватэры святлом, нібы прадказваючы шчаслівы лёс малому.

Пра ідылічнае светаўспрыманне мастака сведчыць вялікая колькасць букетных нацюрмортаў. М. Рагалевіч з замілаваннем піша самыя простыя кветкі, падбіраючы для іх адпаведны посуд. Званочки красуюцца ў гліняным жбанку, півоні рассыпаліся па баках малочнага бітона, а з невялічкай купінкі зямлі прарастае лубін, сагрэты сонечнымі праменьямі. Ружы атачаюць вобраз маці на карціне “Успаміны” (1985), а таксама вобраз музы на “Свяце” (1985). Гледзячы на разнастайнасць раслінных матываў, нельга не згадаць маляваныя дываны, якія ўпрыгожвалі беларускія хаты ў 1930–1960-я гг. Магчыма ў дзяцінстве мастак нагледзеў іх красу і выпрацаваў улюбёны прыём дэкараваць прастору карцін вобразамі кветак. У працах “Святочны вечар” (1978), “Люда” (1979), “Шчасце” (1986) ды ў іншых творах пазнаюцца занавескі з рудымі астрамі з карціны “Маладая сям’я” (1987). Кветкавы дэкор відавочна дэманструе характар сямейнай ідыліі вялікай колькасці твораў мастака, дзе фіксуюцца ўсе асноўныя рэаліі жыцця чалавека – вобразы дзяцінства, кахання, шлюбу, працы, яды і піцця. Цікава тое, што засвоеная стылізацыя ўпадабаных кветак уздзеінічае нават на групавы партрэт “Гонар беларускай навукі: фізікі Ф.І. Фёдараў, А.Л. Богуш, Б.В. Бокуць” (1987). Тут кветкі дэкарыруюць не інтэр’ер, а прастору, і адначасова з’яўляюцца аўтографам М. Рагалевіча, а таксама сімвалам суквецця навукоўцаў.

Ідэальны герой М. Рагалевіча. Да вельмі арыгінальных твораў М. Рагалевіча мастацкія

крытыкі адносяць партрэты навукоўцаў, з якімі ён сябраваў, працуючы мастаком-афарміцелем у Інстытуце фізікі Нацыянальнай акадэміі навук. Гэта карціны “Фізік-эксперыментатар” (1977), “Фізік-тэарэтык” (1977), “Вучоны” (1983), “Гонар беларускай навукі: фізікі Ф.І. Фёдараў, А.А. Богуш, Б.В. Бокуць” (1987) ды іншыя.

У партрэтных кампазіцыях выразна праявілася схільнасць мастака да скарыстання перцептыўнай перспектывы [12], якую можна назіраць і ў яго сюжэтна-тэматычных карцінах. У партрэце Ф.І. Фёдарава (1987), заснавальніка тэарэтычнай фізікі на Беларусі, мастак выяўляе навукоўца ва ўласным кабінце. Вучоны сядзіць у стане задумення, перабіраючы кнігі на стала. Прадметы на першым плане, ды і постаць мадэлі мастак малюе зверху і збоку адначасова. Завіслая, нібы ў бязважкім стане, кніга каля правай рукі дае ключ да ўспрымання арыгінальнага кампазіцыйнага рашэння. Згадваюцца кадры з фільма “Салярыс”, дзе галоўныя героі перыядычна ўздымаюцца і плывуць па прасторы. М. Рагалевіч надае гэты рытм партрэтнай кампазіцыі дзеля таго, каб паказаць надзвычайны характар навуковага мыслення, яго нематэрыяльны, ідэальны пачатак.

Удалым узорам лубачнай ідэалізацыі гістарычнага героя з’яўляецца карціна “Наш славеты зямляк. Якуб Наркевіч Ёдка” (1997). Герой у белых адзеннях крочыць насустрач глядачу праз летні краявід з вясёлкай. Правай рукой ён дакранаецца да капелюша, нібы гатовы зняць яго ў прывітальным жэсце. Постаць пададзе на ў поўны рост і гіпербалічна перабольшаная так, што пабудовы сядзібы, лодкі на рацэ і коні на лузе падобныя на лялькі. Пэўныя элементы казачнасці дапамагаюць падкрэсліць умоўнасць і ўзнёсласць творчай фантазіі аўтара.

Ва ўласных аўтапартрэтных работах М. Рагалевіч стварае рамантычны вобраз мастака. Да драматычных трэба аднесці аўтапартрэты на фоне маланкі і сюжэтныя кампазіцыі “Ліхалецце” (1965), “У майстэрні мастака” (1973), “Набалелае” (1992), дзе мастак супрацьстаіць цяжкім успамінам альбо здарэнням. Аднак найбольш паказальным для творцы з’яўляецца ідылічнае выяўленне мастака на карціне “Свята” (1985), дзе ён у атачэнні дзвюх жанчын сярод руж працуе за мальбертам. У творы “Ружовы дзень” (1982) мастак стварыў вобраз юнага мастака, які седзячы на траве ў захапленні малюе на палатне птушак у ружова-блакітнай прасторы. Безумоўна, гэта яго лірычны герой, яго ўнутранае “Я”, якое захоўвала творцу на працягу жыццёвага шляху.

Заклучэнне. Пераважная большасць тэм сюжэтна-тэматычных карцін у творчасці

М. Рагалевіча ўзяты мастаком з жыцця яго ўласнай сям’і, але яны настолькі пераасэнсаваныя, што ўспрымаюцца як паэтычна-філасофскае разважанне пра быццё чалавека ў свеце. Іх можна падзяліць на творы гісторыка-эпічнага, часам экспрэсіўна-драматычнага, ды ідылічнага характару, што па сутнасці адпавядае тым жыццёвым калізіям, якія выпалі на долю творцы. Ва ўсіх накірунках дамінуюць матывы, светабачанне і каштоўнасці народнага характару. М. Рагалевіч уздымае штодзённыя простыя сюжэты да класічнай іканаграфіі і адначасова абагульняе форму, напаўняе яе статыкай спрошчанага знака народнай культуры. Аўтабіяграфізм яго твораў, паслядоўная распрацоўка аўтарам уласнага міфа, творчае асэнсаванне народнай культуры набліжаюць спадчыну М. Рагалевіча да творчасці Я. Драздовіча. Манументальна-абагульненая эпічнасць персанажаў, умоўны, некалькі стылізаваны малюнак, падкрэсленая контурная лінія сілуэта, яркія колеравыя спалучэнні нагадваюць творчасць М. Філіповіча 1920-х гг.

Дэкаратыўны характар жывапісу, надзвычайная інтэнсіўнасць колеру, спрашчэнне формы, скарыстанне перцептыўнай перспектывы дазваляюць разглядаць М. Рагалевіча ў ролі пачынальніка стылістыкі прымітывізму ў прафесійным мастацтве Беларусі другой паловы XX стагоддзя.

ЛІТАРАТУРА

1. Салодкіна, Л. Прасякнута пшчотай / Л. Салодкіна // Літаратура і мастацтва. – 1983. – 28 кастр.
2. Марачкін, А. Такія думкі... / Аляксей Марачкін // Мастацтва Беларусі. – 1984. – № 3. – С. 36.
3. Хадыка, Ю. “Вытокі натхнення” / Юрый Хадыка // Мастацтва Беларусі. – 1984. – № 4. – С. 37–38.
4. Шматаў, В. “Жывапіс з чыстым сумленнем” / Віктар Шматаў // Мастацтва Беларусі. – 1984. – № 4. – С. 39.
5. Гаранская, Т. Фарбы як зычныя гукі свята жыцця / Т. Гаранская // Голас радзімы. – 1983. – 3 лют.
6. Гаранская, Т. Навала / Т. Гаранская // Мастацтва Беларусі. – 1989. – № 4. – С. 12–16.
7. Гаранская, Т. Дачакаць чыстага неба. Творчы і жыццёвы шлях Міхася Рагалевіча / Т. Гаранская // Мастацтва. – 2011. – № 3. – С. 36–55.
8. Гаранская, Т. Жанчына як сусвет. Графічная спадчына Міхася Рагалевіча / Таццяна Гаранская // Мастацтва. – 2012. – № 9. – С. 13–16.
9. Болдырева, Е.М. Автобиографизм и автобиография: самоконструирование и семиотизация субъекта / Е.М. Болдырева // Ярославский педагогический вестник. – 2017. – № 4. – С. 242–251.
10. Медарич, М. Автобиография/автобиографизм / М. Медарич // Автоинтерпретация / под ред. А. Б. Муратова и Л.А. Иезуитовой. – СПб.: Изд-во С.-Петербургского ун-та, 1998. – С. 5–32.
11. Бахтин, М.М. Формы времени и хронотопа в романе. Очерки по исторической поэтике / М.М. Бахтин // Вопросы литературы и эстетики: исследования разных лет / М.М. Бахтин. – М.: Худож. лит., 1975. – С. 374–375.
12. Раушенбах, Б.В. Системы перспективы в изобразительном искусстве. Общая теория перспективы / Б.В. Раушенбах. – М., 1986. – 254 с.

Паступіў у рэдакцыю 28.03.2023

УДК 394.014

Горожанин и культурное пространство города: специфика взаимодействия (культурологический аспект)

Коваленя Е.Г.

Государственное учреждение образования «Республиканский институт высшей школы», Минск

В статье актуализирована специфика взаимодействия горожанина и культурного пространства города в контексте современной культурной динамики. Социокультурная деятельность субъектов городской культуры (горожан) охарактеризована автором посредством социологического подхода Л. Вирта, Г. Зиммеля, В. Зомбарта, М. Кастельса, Э.А. Орловой, С.В. Пирогова, Н. Смита, О.Е. Трущенко. Архитектоника культурного пространства города, включающая систему взаимовлияющих подпространств (архитектурного, социокультурного, информационного), определена с учетом теоретических концепций И.М. Гуткиной, А.С. Кармина, С.В. Пирогова. Автором доказано, что горожанин неразрывно взаимосвязан с культурным пространством того города, в котором он проживает и осуществляет свою деятельность. В культурном пространстве аккумулируются пространственно-временные характеристики динамики городской культуры конкретного города. В процессе социализации и инкультурации горожанин усваивает накопленный в культурном пространстве опыт, развивая и приумножая его посредством собственного перманентного участия в культуротворческом процессе. Необходимыми условиями для обеспечения динамики культурного пространства являются создание социокультурных условий для развития личности горожан и реализация их творческого и интеллектуального потенциала. В этом случае горожане заинтересованы в развитии всех подпространств города и выступают в качестве активных акторов культурной деятельности.

Ключевые слова: город, городская культура, горожанин, культурная политика города, культурное пространство города, межкультурные взаимодействия, межкультурная коммуникация, субъект городской культуры.

(Искусство и культура. – 2023. – № 2(50). – С. 46–50)

The City Dweller and the Cultural Space of the City: the Specificity of Interaction (Cultural Aspect)

Kavalenia E.G.

State Education Establishment “National Institute for Higher Education”, Minsk

The article defines the specifics of the interaction between the city dweller and the cultural space of the city in the context of modern cultural dynamics. The social and cultural activity of the subjects of urban culture (city dwellers) is characterized by the authors in the context of the sociological approach of L. Wirth, G. Simmel, W. Sombart, M. Castells, E.A. Orlova, S.V. Pirogov, N. Smith, O.E. Trushchenko. The architectonics of the cultural space of the city, which includes a system of mutually influencing subspaces (architectural, social and cultural, informational), is defined taking into account the theoretical concepts of I.M. Gutkina, A.S. Karmina, S.V. Pirogov. The author found out that the city dweller is inextricably linked with the cultural

Адрес для корреспонденции: e-mail: helenekov@gmail.com – Е.Г. Коваленя

space of the city in which he lives and carries out his activities. In the cultural space spatio-temporal characteristics of the dynamics of the urban culture of a particular city are accumulated. In the process of socialization and inculturation, the city dweller learns the experience accumulated in the cultural space, developing and multiplying it through his permanent participation in the cultural process. A necessary condition for ensuring the dynamics of the cultural space is the creation of social and cultural conditions for the development of the personality of the city dweller and the implementation of his creative and intellectual potential. In this case, the city dwellers are interested in the development of all subspaces of the city and act as active actors in cultural activities.

Key words: city, urban culture, city dweller, cultural policy of the city, cultural space of the city, intercultural interactions, intercultural communication, subject of urban culture.

(Art and Cultur. – 2023. – № 2(50). – P. 46–50)

Город является пространственной структурой, которая отражает эволюцию общества и культурную динамику, он представляет собой форму становления культуры, связанную с освоением субъектами культуры определенной территории и проектированием внутри нее городской культуры. Представители социологического подхода Л. Вирт [1], Г. Зиммель [2], В. Зомбарт [3], М. Кагельс [4], Э.А. Орлова [5], С.В. Пирогов [6], Н. Смит [7], О.Е. Трущенко [8] занимались проблемами морфологии городского пространства, влиянием горожанина на формирование и развитие городской культуры и его инкорпорированности во все процессы, происходящие в городе.

Горожанин в условиях культурного пространства города выступает как культурный тип, характеризующийся определенным уровнем развития, аксиологическими установками, структурой потребностей, логикой их формирования и развития. Культурное пространство современного города представляет собой сочетание множества систем и подсистем, которые влияют на личностную культуру горожанина. Оно не имеет четких границ и расширяется в результате культуротворческого процесса горожан, являющихся носителями и трансляторами городской культуры. Актуальность темы данной статьи обусловлена возрастанием роли городов в культуре современного общества и необходимостью понимания двустороннего влияния горожанина и культурного пространства, в котором он проживает и осуществляет свою деятельность.

Цель статьи состоит в определении специфики взаимодействия горожанина и культурного пространства города в контексте современной культурной динамики.

Горожанин в урбанистическом культурном пространстве. Город представляет собой организованное человеком пространство для деятельности и одновременно результат этой деятельности. Горожанин создает культурное пространство внутри города, которое оказывает воздействие и на него самого. Категория пространства является одной из важных

характеристик функционирования человека, она обращена к деятельности по освоению и переработке окружающего мира. Осознание пространства появляется одновременно со становлением культуры.

В концепции И.М. Гуткиной культурное пространство обладает границами и величиной, оно подвижно, способно к взаимодействию, при этом концентрирует в себе атрибуты конкретной городской культуры в определенный временной отрезок [9, с. 82]. Кроме того, А.С. Кармин считает, что культурное пространство образует еще и ментальное поле, которое воздействует на общество в целом и на каждого горожанина в частности [10, с. 91].

Современное культурное пространство города представляет собой сочетание множества ценностных систем, стилей жизни, которые задают вектор формирования культуры горожан. Культурное пространство в каждом городе имеет свои центры притяжения и собственный ареал существования, что находит отражение в стиле застройки, укладе жизни, аксиологических установках и др.

Специфика культурного пространства города состоит в том, что оно представляет собой сложное развивающееся образование, которое находится в постоянном движении. В качестве трех основных реальностей в пространстве города С.В. Пирогов выделяет: материальную среду артефактов, созданных человеком для поддержания определенной формы жизнедеятельности; социальные группы и институты с собственными целями и программами действий; континуум отношений к городской среде, артефактам, месту проживания, ландшафту, знаковым явлениям и др., что в совокупности составляет среду жизнедеятельности горожанина [6, с. 35].

Архитектоника культурного пространства города представляет собой группировку подпространств. Внешний слой этой системы очерчен архитектурным подпространством, созданным руками человека посредством искусственных предметов, определяющих реальное пространство города. Данное подпространство территориально обособлено от других систем,

реально, обозримо, устойчиво и выступает как искусственная среда обитания.

Во внутренний слой входят социокультурное и информационное подпространства. Социокультурное конструируется в каждом конкретном городе. Элементы данного подпространства обладают семантическим наполнением, формируют культурную память горожанина, который наделяется основными характеристиками конкретной городской культуры. Поверх территориально определенного, урбанистического мира накладывается информационное пространство, которое содействует формированию системы специальных коммуникативных кодов взаимодействия друг с другом посредством информации, средств массовой коммуникации и современных гаджетов.

Культурное пространство сегодняшних городов многомерно и динамично, оно расширяется в результате каждого культурного акта, в процессе которого реализуется творческая деятельность горожан, являющихся носителями и трансляторами городской культуры. Культурное пространство формируется в культурных процессах, регулирует взаимодействия субъектов культуры и выступает условием формирования и развития горожан. Именно деятельность людей создает содержание городской культуры.

Социокультурные практики горожан. Как говорилось выше, город является пространством, организованным человеком для его деятельности, и в то же время результатом целенаправленной деятельности. Горожане расположены и проживают в архитектурно оформленном подпространстве городов, они создают и развивают социокультурное подпространство, в котором происходят процессы социализации и инкультурации. В ходе творческой деятельности субъекты городской культуры накапливают, сохраняют, обновляют и приумножают культурные ресурсы, создают объекты культурного наследия, определяют формы участия в современных межкультурных взаимодействиях. Культурная политика городов обеспечивает общедоступность культурной деятельности и культурных благ, стимулирует к популяризации результатов культуротворческого процесса и способствует вовлечению горожан в международное сотрудничество в сфере культуры.

Город хранит в себе память о событиях, действиях и творениях человечества; горожане, осваивая культурное пространство, насыщают его знаками и значениями, трансформируют ранее существующие. Культурное пространство постоянно вовлечено в поле

деятельности человека и несет в себе содержательное и творческое начало.

В городах концентрируются высококвалифицированные субъекты, которые способны к инновационной и креативной деятельности. К ценностям горожан, которые способствуют прогрессу, можно отнести рациональное мышление, образование, ориентированность на успех и достижения, труд, креативность, стремление к самовыражению, пунктуальность, мобильность, партнерство в отношениях. Формирование слоя интеллектуальной элиты среди горожан увеличивает значимость их интеллектуальных и творческих способностей для социально-экономического развития городов. Горожане, хорошо ориентирующиеся в научно-технических достижениях, необходимы для управления современными городами в условиях свободного и открытого обмена информацией.

Города, горожане которых обладают высоким интеллектуальным потенциалом, расширяют свое влияние в экономической, политической и социокультурной сферах, в них концентрируются наднациональные структуры объединений, штаб-квартиры международных организаций и крупные компании. Международные отношения сегодня выстраиваются в культурных пространствах тех городов, которые составляют важные социокультурные единицы, активно участвуют в межкультурных обменах, а также в формировании и функционировании политико-экономических объединений.

Необходимым условием для установления контактов, осуществления межкультурной коммуникации и обмена между представителями городских культур является степень развитости лингвокультурных компетенций горожан. Другими словами, это способность субъектов одной культуры понимать культурно-национальную ментальность носителей других культур, относиться к ним с уважением, признавать их самобытность и разнообразие, национальную специфику их картины мира и компонентов культуры, а также умение интерпретировать знаки в категориях своего культурного кода.

Наличие заинтересованных в динамике культурного пространства горожан, которые являются основными акторами культурной деятельности (производителями и потребителями культурных благ), способствует стабильному развитию города. Одна из задач в деятельности городских властей заключается в привлечении коммерческого сектора к финансированию сферы культуры. Кроме того,

выдающиеся личности, оказавшие значимое влияние на совершенствование городской культуры и ее популяризацию, положительным образом влияют на формирование образа определенного города.

Имущественное положение отдельных горожан способствовало развитию культурных пространств белорусских городов. В Гродно, Деречине, Несвиже, Ружанах, Слониме, Шклове существовали театры, оркестры и капеллы из крепостных, артисты активно гастролировали, в эти города активно приглашались творческие деятели из разных стран мира. Представители высших слоев создавали фонды частных и публичных библиотек. В Бресте по инициативе Н. Радзивилла открылась первая на территории Беларуси типография, в которой была издана белорусская Библия. В Несвиже напечатали первую книгу на белорусском языке – «Катехизис» С. Будного. Книгопечатанием на кириллице занимались братские типографии в Гродно, Минске, Могилеве, Полоцке, Слониме, Слуцке.

Досуговые потребности современных горожан удовлетворяет развитая сеть учреждений культуры. Городские власти реализуют комплекс мер, направленных на создание максимально благоприятных условий для творческой самореализации субъектов городской культуры. Софинансирование развития культурных пространств городов проявляется в спонсорстве и государственно-частном партнерстве.

Наличие развитой инфраструктуры, которая соответствует актуальным потребностям горожан как участникам творческого процесса, способствует развитию культурного пространства города. Субъекты городской культуры создают культурные ресурсы, детерминированные особенностями городской культуры, и обеспечивают динамику социокультурного подпространства. Кроме того, в процессе творческой деятельности и участия в социокультурных мероприятиях субъекты идентифицируют себя с городом, в котором они живут.

Поощрение креативности горожан способствует развитию города и его культурного пространства. Креативные индустрии содействуют культурному самовыражению субъектов городской культуры и создают условия для появления новых, соответствующих их современным потребностям, культурных ресурсов. В современных условиях деятельность городского населения направлена на создание новых значений и смыслов, обновление культурных ресурсов, которые формируют геокультурные образы и репрезентируют города.

В.К. Вахштайн подчеркивает, что в настоящее время для горожан первостепенное значение имеют события, которые нарушают повседневное течение жизни, создают праздник, формируют образ города и устанавливают связь с местом жительства, а также запрос на культурную среду в виде развитой сети современных учреждений культуры [11, с. 139]. Это способствует креативному и созидательному мышлению жителей городов, стимулирует их к участию в создании культурных ресурсов городов.

Стремительное развитие информационных систем и технологий приводит к тому, что информация становится главным элементом общественной жизни города. Возможность получения актуальной, своевременной, достоверной и достаточной для совершения необходимых действий информации очень ценится горожанами. Отмечается переход к новой системе ценностей субъектов городской культуры. Они обладают высоким уровнем знаний и цифровой грамотности, ориентированы на сетевой склад ума, обладают опытом жизни в онлайн-среде. Применяя современные технологии коммуникации, горожане активно включаются в развитие информационного подпространства города, насыщают его знаками и значениями и образуют новый тип мобильных горожан. Они интенсифицируют контакты, сжимая пространство и время в формировании и популяризации образа города.

Современные мобильные устройства и повсеместный доступ в интернет позволяют каждому горожанину создавать события, расширяющие социокультурное подпространство города. Возможности мобильных приложений обеспечивают культуротворческий процесс через оформление информации в виде текстовых, графических, видеоматериалов, которые способствуют креативному и созидательному мышлению горожан, а также их участию в динамике культурного пространства города. Широкое использование современных средств коммуникации предполагает функционирование в обновленном информационном подпространстве города и оперативно удовлетворяет информационные потребности.

Заключение. Горожанин как субъект городской культуры неразрывно взаимосвязан с культурным пространством того города, в котором он проживает и осуществляет свою деятельность. В культурном пространстве, которое представляет собой систему

взаимовлияющих подпространств в виде архитектурного, социокультурного и информационного, аккумулируются пространственно-временные характеристики динамики городской культуры конкретного города. В процессе социализации и инкультурации горожанин усваивает накопленный в культурном пространстве опыт, развивая и приумножая его посредством своего перманентного участия в культуротворческом процессе. Кроме того, культурное пространство города позволяет горожанину идентифицировать себя с определенным городом и его культурой. Необходимым условием для обеспечения динамики культурного пространства является создание социокультурных условий для развития личности горожан, реализации их творческого и интеллектуального потенциала, формирования аксиологических установок, ориентированных на прогресс, и лингвокультурологических компетенций, необходимых для осуществления продуктивной межкультурной коммуникации. В свою очередь горожане заинтересованы в развитии всех подпространств города в качестве активных акторов культурной деятельности. Культурное пространство постоянно

вовлечено в поле деятельности горожанина и несет в себе содержательное начало его деятельности.

ЛИТЕРАТУРА

1. Вирт, Л. Урбанизм как образ жизни / Л. Вирт; пер. с англ. В.Г. Николаев. – М.: Strelka Press, 2016. – 108 с.
2. Зиммель, Г. Большие города и духовная жизнь / Г. Зиммель // Логос. – 2002. – № 3(34). – С. 23–34.
3. Зомбарт, В. Буржуа: этюды по истории духовного развития современного экономического человека / В. Зомбарт; под ред. Л.И. Раевского; пер. с нем. В. Зомбарт. – М.: Гос. изд-во, 1924. – 336 с.
4. Castells, M. The City and the Grassroots: a Cross-cultural Theory of Urban Social Movements / M. Castells. – Berkeley: University of California Press, 1983. – 471 p.
5. Орлова, Э.А. Современная городская культура и человек / Э.А. Орлова. – М.: Наука, 2003. – 350 с.
6. Пирогов, С.В. Социология города / С.В. Пирогов. – М.: Новый учебник, 2004. – 208 с.
7. Smith, N. The Urban Frontier. Gentrification and the Revanchist City / N. Smith. – Routledge, 1996. – 288 p.
8. Трущенко, О.Е. Престиж центра. Городская социальная сегрегация в Москве / О.Е. Трущенко. – М.: Socio-Logos, 1995. – 112 с.
9. Гуткина, И.М. Культурное пространство: проблемы и перспективы изучения / И.М. Гуткина // Философия и современность. – Саратов: Научная книга, 2003. – С. 79–87.
10. Кармин, А.С. Пространство культуры / А.С. Кармин // Культурология: краткий курс. – СПб.: Питер, 2010. – 240 с.
11. Вахштайн, В.К. Дуализм человеческой природы и его социальные условия / В.К. Вахштайн // Социологическое обозрение. – 2013. – № 2. – С. 133–144.

Поступила в редакцию 05.09.2022

УДК 316.722(=161):008

Культурный код восточных славян: особенности формирования и проявления (на примерах из белорусской и русской культур)

Кузнецова Е.В.

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

Статья посвящена анализу формирования и последующей эволюции духовного кода восточных славян, в основе которого лежит язычество. Исходя из имеющихся исследований зарубежных и отечественных ученых по теме язычества автор описывает особенности религиозных воззрений восточнославянских племен, выделяя три этапа в их развитии. При этом приводит определение терминов «язычество» и «миф» как основополагающих для понимания представленного материала.

Автор считает необходимым охарактеризовать каждый из этапов языческой культуры древних славян. На первом этапе показана история формирования древнейших природных культов, религиозных верований, таких как анимизм, тотемизм, магия и особенности их проявления в нашем культурном коде, зафиксированные в языке, фольклоре, литературном творчестве классиков белорусской и русской литературы. На втором описываются особенности культа Рода и предков, на третьем – пантеон богов, каждого из представителей которого наши предки наделяли антропоморфными чертами и делали ответственными за выполнение каких-либо функций. При этом исследователь вновь иллюстрирует проявления языческой картины мира примерами из фольклора, языка, обрядовости, составивших основу нашего культурного кода.

Одновременно сопоставляются некоторые особенности современной культуры белорусов и русских и черты национального характера с древнейшей языческой культурой. Установлено, что языческие верования занимают обширный пласт в «коллективном бессознательном» современных русских, белорусов и украинцев, а наш культурный код во многом является общим, в первую очередь, по причине единых духовных истоков.

Ключевые слова: язычество, восточные славяне, миф, культ, духовный код, фольклор, пантеон богов.

(Искусство и культура. – 2023. – № 2(50). – С. 51–55)

Cultural Code of the Eastern Slavs: Features of Formation and Manifestation (Examples from Belarusian and Russian Cultures)

Kuznetsova E.V.

Education Establishment “Belarusian State University of Culture and Arts”
Institute of Philosophy of the NAS of Belarus, Minsk

The article deals with the analysis of the formation and subsequent evolution of the spiritual code of the Eastern Slavs, which is based on paganism. The author describes features of religious views of East Slavic tribes, basing the conclusions on the available researches of foreign and domestic scientists on the topic of paganism and highlights three stages in the development of these views. At the same time, the author pays attention to the definition of the terms “paganism” and “myth” as fundamental ones for the understanding of the presented material.

The author dwells on the description of each of the stages of the ancient Slavs’ pagan culture. At the first stage, pagan culture is expressed in the formation of the oldest natural cults, religious beliefs, such as animism, totemism, magic. Their features are fixed in our cultural code, being recorded in the language, folklore, literary creativity of classical writers of Belarusian and Russian literature. At the second stage the author describes features of the cult of Clan and ancestors, at the third stage she describes pantheon of gods, where each of them has anthropomorphic features and is responsible for some

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

functions. At the same time, the author again illustrates the manifestations of pagan picture of the world by examples from folklore, language, ritualism, which have formed the basis of our cultural code.

At the same time, the author compares some features of the contemporary culture of Belarusians and Russians, some features of their national character with the oldest pagan culture and comes to the conclusion that pagan beliefs occupy a vast layer in the "collective unconscious" of modern Russians, Belarusians and Ukrainians, while our cultural code is common, primarily because of common spiritual origins.

Key words: *paganism, Eastern Slavs, myth, cult, spiritual code, folklore, pantheon of gods.*

(Art and Cultur. – 2023. – № 2(50). – P. 51–55)

Вся история культуры восточнославянских племен, как и многих других народов, начинается с язычества. Язычество оказало решающее влияние на формирование особенностей культурного кода восточных славян, лежащего в основе ментальности современных русско-го, белорусского, украинского народов.

Зарождение языческих культов произошло в глубокой древности – в эпоху верхнего палеолита, около 30 тысяч лет до н.э. Сложность изучения особенностей язычества на территории расселения восточнославянских племен обусловлена несколькими факторами. Во-первых, это синтез культов местного населения с культами, которые господствовали у других народов и были привнесены славянским племенам (например, есть версия, что одна из богинь восточнославянского пантеона Макошь имеет финно-угорское происхождение, а бог Хорс – древнеиранское), во-вторых, разрушение целостности славянских мифологических представлений христианством (многие летописцы-христиане сознательно опускали в своих рассказах описание образцов языческой культуры, значительно их искажали, вносили произвольные изменения); в-третьих, отсутствие достоверных славянских мифологических текстов («Велесова Книга», считавшаяся долгое время источником славянских мифологических текстов, признана фальсификацией XIX века). Тем не менее в настоящее время существует достаточно большой комплекс исследований язычества славян, который основывается на фольклорных, этнографических и лингвистических данных, полученных в XIX–XX веках. Назовем лишь некоторых авторов, изучавших славянскую мифологию в различные годы в разных странах: Е.В. Аничков, А.Н. Афанасьев, С. Гроссер, И.М. Дьяконов, Д.К. Зеленин, А.С. Кайсаров, В.О. Ключевский, И. Левин, А. Маша, М. Мюллер, Б.А. Рыбаков, Н.И. Толстой, М. и А. Френцели. В той или иной степени вопросами восточнославянского язычества занимались И.И. Срезневский, А.А. Потебня, Ф.И. Буслаев. Из белорусских исследователей необходимо назвать следующие имена: В. Василевич, Л. Дучиц, И. Казакова, А. Киркор,

Р. Ковалева, В. Конон, Н.М. Никольский, Л. Соловей. Как видим, исследований по данной теме немало, но отметим, что ученые зачастую расходятся в своих трактовках происхождения богов из восточнославянского пантеона или мифических персонажей, той роли, которую эти персонажи играли в мире религиозных представлений наших предков, поэтому зачастую непросто сделать вывод о подлинной сути этих представлений, составивших впоследствии наш культурный код.

Цель работы – проследить историю формирования и развития духовного кода восточных славян, сложившегося в языческой культуре и проявляющегося в различных культурных образцах, в том числе современных.

Дефиниции «язычество» и «миф». Сам термин «язычество» происходит от церковнославянского слова «языци», т.е. «народы», «этноты». Значение данного термина и его научность являются дискуссионными, некоторое время назад ученые даже предлагали отказаться от его использования, заменив на «племенные культы», однако российский исследователь Б.А. Рыбаков считает, что употребление дефиниции «язычество» вполне уместно и корректно, поскольку именно язычество отражает суть первобытных верований [1, с. 3]. В современной науке под язычеством понимается комплекс религиозных обрядов, верований, описаний древнейших культов, универсальных символов. Основу язычества составляют мифы, выражающие взгляды наших предков на строение мира, природные явления и процессы, предметно-вещественное окружение [2, с. 156]. Именно мифологические верования определили те архетипические воззрения восточных славян, которые и сформировали впоследствии их культурный код.

Что касается эксплицирования термина «миф», то с древнегреческого он переводится как «слово», но мы помним, что при этом «логос» и «эпос» тоже переводятся как «слово» [3, с. 26]. Под мифом, на наш взгляд, следует понимать образ, сложившийся в глубокой древности и обозначающийся в настоящее время конкретной лексической единицей. По этому поводу известный российский философ

и культуролог П.С. Гуревич констатирует следующее: «В традиционном (научном) понимании миф – это сообщение, возникающее на ранних этапах в развитии культуры, в котором природа или культура предстают в одухотворенной или воплощенной форме» [4, с. 17]. Еще один известный российский специалист-филолог и культуролог, занимавшийся изучением мифа, А.Ф. Лосев отмечает тесное взаимодействие мифа и языка, а именно имен, выражающих сущность мифа. «Миф есть чудесная личностная история, развернутое магическое имя» [5, с. 14]. Известный исследователь мифа М. Элиаде утверждает, что назначение мифа заключается в том, чтобы объяснить реальность, объяснить, откуда «появляются многие вещи», поскольку миф включает в себя и эмоционально-чувственный опыт человека, и рационально-познавательную деятельность [6, с. 641]. Современное понимание мифа «вскрывает» те самые коллективные архетипы, сложившиеся в подсознании народа и проявляющиеся впоследствии в фольклоре.

Языческие верования древних славян можно разделить на несколько этапов по хронологическому принципу их развития, при этом отметим, что деление будет довольно условным, поскольку сознание человека всегда меняется постепенно. Славянское язычество никогда не являлось чем-то замкнутым и застывшим. Менялись жизненный уклад славян, род их занятий, социальное устройство, вместе с тем происходила и трансформация мировоззрения. На протяжении всего своего существования язычество постоянно эволюционировало. Но не происходило полной замены одного типа веры на другой: на элементы анимизма и тотемизма наслаивались элементы культа Рода и Рожаниц, те, в свою очередь, синтезировались с элементами богов, на которые уже накладывались элементы христианства [7, с. 303].

Культы и древнейшие языческие верования. На *первом этапе* (примерно 7–8 тыс. лет назад) обожествлялись силы природы и складывались различного рода культы. Весь духовный мир древних славян формировался в процессе непрерывных взаимоотношений с природой. Поклонение Матери-Земле – важнейший культ древних славян, отображающий все их взаимодействие с Природой. Установлению культа Матери-Земли активно способствовало земледелие. Отсюда важность таких качеств, которые были присущи только женщине: способность к деторождению и плодовитость [7, с. 123]. Поэтому образ земли неизменно отождествлялся с образом женщины. Богиня-Мать

была и покровительницей ткачества, отсюда в белорусском и русском языках немало устойчивых метафорических выражений: «нить жизни», «нити судьбы», «узловой момент», «узел судьбы». В восточнославянской языческой культуре Богиня-Мать была также повелительницей моря, гор и диких зверей [8, с. 35]. Ее сопровождали змеи, птицы оповещали о ее присутствии, особенно часто встречаются лебедь и голубь (вспомним образы Царевны-Лебедь у А.С. Пушкина и способности другой героини русских сказок Василисы Прекрасной (Премудрой) перевоплощаться в птицу). Культ Матери-Земли позднее нашел отражение в литературных образах героинь белорусской и русской классики – в творчестве Янки Купалы, М. Богдановича, В. Жуковского, А. Пушкина, И. Тургенева.

Еще один существенный культ у славян, формирующий их картину мира, – это культ Древа. В славянской мифологии образ Космического Древа постепенно трансформировался в фольклорный образ Дуба, который растет на острове Буяне посреди Океан-Моря (и вновь на память приходят сказки А.С. Пушкина). Почитание деревьев сохранилось и в христианских обрядах: украшение ели на Новый год и Рождество, вербы на Пасху, декорирование ветвями березы храмов на Троицу. Восточнославянский фольклор также отражает особое отношение к Древу. Например, у русских любимое дерево, широко представленное в фольклоре и художественной литературе, – береза, но встречаем и рябину, и калину, у белорусов – это верба, ива [7, с. 70].

Существовали также культы Воды и камней. Важность воды иллюстрируют различные фразеологизмы в русском и белорусском языках, например, устойчивые выражения, демонстрирующие тишайший нрав человека: «воды не замутишь», «вады ў лыжцы не замуціць». Причина обожествления камней – его специфические свойства, которые у древнего человека вызывали особое отношение. Так, наших предков поражали твердость и нерушимость камня [8, с. 115]. Нам, в свою очередь, это дает основание предполагать, что именно культ камней способствовал формированию таких черт в национальном русском и белорусском характерах, как стойкость духа и терпение.

Культы природных стихий стали основой древнейших религиозных верований: анимизма, тотемизма, магии. Содержание анимизма составляют представления о душе, о неких невидимых сущностях, об умерших. Вслед за анимизмом сложился тотемизм – вера в то, что человек имеет родственную связь с тотемом – животным, неким прародителем

рода, ставшим впоследствии его символом. Тотемистические воззрения славян дошли до нас в сказках, где животные зачастую носят антропоморфный характер, а впоследствии уже самого человека мы стали наделять некими чертами, якобы присущими определенным животным (хитрый как лиса, неуклюжий как медведь, глупый как овца, упрямый как баран и т.д.). Тотемистические представления выражались и в том, что языческий восточнославянский мир был «населен» многочисленными берегинями, русалками, лешими, водяными и прочей «нечистью».

Демонология – один из интереснейших разделов славянской мифологии, сохранившийся также благодаря фольклору и заслуживающий особого внимания [9, с. 116–120]. Многочисленные легенды и предания позволяют нам лицезреть «портреты» всевозможной нечистой силы, с которой постоянно «имели дело» наши предки. Леший (лесной, лесовик) обычно являлся в образах путника, старика, родственника или знакомого. Водяной часто черный и мохнатый, как и леший, но мог принимать облик ягненка, собаки, селезня, рыбы и старика. Весьма распространен и образ русалки – красивой молодой девушки с длинными волосами и рыбьим хвостом, чарующей мужчин и уводящей их под воду. Славяне верили, что утопленницы становились именно русалками. Чуть позднее сложился образ домового – домашнего духа, помогающего по хозяйству, но не терпящего тех, кто наносил жилищу, где он жил, и его обитателям, вред.

Еще одним средством отражения действительности и одновременно связи с ней была магия. У славян существовала довольно четкая, упорядоченная система магических действий – языческой обрядности, позволявшей воздействовать на окружающий мир [1, с. 76].

Говоря о языческих верованиях древних славян на *первом этапе*, нельзя не упомянуть о различного рода универсальных символах. К таким относится, в частности, круг. Круг (по-белорусски «кола») в мифологическом плане представляет собой змея, самого себя кусающего за хвост. Круг, как пишет Э. Нойманн, «время, заключающее в себе пространство, отсутствие начала и конца, верха и низа» [10, с. 3]. В мировой традиции круг – символ Мироздания, его центр, вокруг него все вращается, не случайно в восточнославянской мифологии Коляда – это божество, которое отвечает за циклический кругооборот года. Значимость круга сохранилась и дошла до наших дней в виде сказочного персонажа Колобка, блинов круглой формы, обязательно

выпекаемых в честь языческого праздника Масленицы. Отразилась зашифрованность и символичность круга в обрядовых венках, обручальных кольцах, хороводе и т.д.

Культ Рода и предков. Пантеон Богов. На *втором этапе*, в период патриархата (примерно 5–6 тыс. лет назад) в славянском языке складывается культ предков. Почитали Рода – творца Вселенной и Рожаниц – богинь плодородия. В настоящее время отражение культа того периода мы обнаруживаем во многих важных для нас в духовном и социальном планах словах в современном языке: «родственники», «род», «родители», «родина», «природа». Культ предков строился на убеждении, что жизнь человека продолжается и после физической смерти, но в ином качестве. Предметом почитания были «добрые» покойники – прародители и родители. Родоначалник именовался Чуром или Щуром. Культ Чура нашел свое проявление также в восточнославянских языках: «Чур меня!», «Цур тобі!», «чураться». Все эти выражения означали заклинание, призывы к Чуру. По наблюдениям известного русского историка В.О. Ключевского, «нарушение межи, надлежащей границы, законной меры мы и теперь выражаем словом “чересчур”, то есть “чур” – мера, граница» [11, с. 42].

На *третьем этапе* у восточнославянских племен формируется пантеон богов. В связи с потребностью внутреннего объединения славян княжеский бог Перун – покровитель воинов – постепенно выделяется как верховное божество и бог общегосударственный. Его называли еще Перун Сварожич, считая потомком Сварога. Перун – это славянский бог грозы, грома и молнии. Еще одним важным Божеством – Творцом Вселенной – у славян был бог Сварог, сотворивший Землю и подаривший людям Солнце огонь. Дажьбог (Даждьбог Сварожич) – славянский Бог Солнца. Согласно славянским мифологическим представлениям, нашедшим свое отражение в фольклоре, Солнце (Даждьбог) ездит по небу на колеснице, запряженной крылатыми жеребцами. Дважды в сутки он пересекает Океан-Море на ладье, запряженной водоплавающими птицами – гусями, утками, лебедями. Поэтому славяне приписывали особую силу берегам в виде уточки или коня. Эти же образы получили свое дальнейшее распространение и в фольклоре, и в литературном творчестве. Хорс и Ярило также считались у славян солнечными божествами. Хорс воплощал в себе движущееся солнце, еще одно солнечное божество – Ярило – являлось олицетворением яркого весеннего и летнего солнца.

Из других богов и богинь пантеона следует назвать Велеса – покровителя скота, бога богатства, помощника в купеческом деле, Стрибога – бога солнца и ветра, Макошь (Мокошь) – богиню плодородия, Ладу – богиню красоты, любви, покровительницу брака, семейного очага. С именем Лады связано также немало слов в современном языке: «лад», «ладить», «ладушки» и т.д., что говорит о значимости брачного союза и семьи для славян.

Заключение. Резюмируя, отметим, что для язычества восточнославянских племен в целом было характерно следующее:

- значимыми являлись культы природных стихий, при этом особенно выделялся культ Земли (плодородия), Воды, камней, Деревя. Со временем культы сменились появлением соответствующих богинь в славянском пантеоне (Макоши, Лады). Отсюда особое почитание Женщины как матери, хранительницы домашнего очага в системе духовных ценностей белорусов и русских. Женщина – это олицетворение Мудрости, Красоты, Чистоты. Данные культы сформировали и такую черту у потомков восточных славян, как уважение к природе, желание жить в гармонии со всем живым;

- культ рода и предков лег в основу почитания семьи и уважения к старшим. Отсюда следует и ценность дома, жилища;

- анимизм и тотемизм как древнейшие верования также способствовали зарождению нашего бережного отношения к природе и животным. Особенно это характерно для белорусской культуры;

- пантеон богов привел к зарождению в национальном характере потомков славян твердости духа. Культ Перуна сформировал героичность, воинственность у русского народа;

- своеобразная демонология, сохранившаяся до наших дней в образах фольклорных персонажей, элементах похоронных обрядов, народных приметах, выражается в нашем уважении к предкам, почитании могил и в то же время суеверности.

Как видим, эволюция восточнославянских религиозных верований происходила в течение длительного времени, отсюда и глубина архетипических представлений, сформировавших национальный культурный код белорусов и русских. Попытка христианской Церкви уничтожить языческие верования и обрядовость была неудачной: языческие боги трансформировались в христианских святых, языческий календарь праздников составил

основу христианского календаря, а обрядовость сохранилась в элементах христианского культа. В сознании народа произошел синтез языческих верований и христианских догматов, сложилось то самое «двоеверие», о котором писал Н.И. Толстой [12, с. 36]. Именно этот синтез продолжает лежать в основе культурной картины мира белорусов, русских и украинцев – потомков древних восточных славян. В то же время интересно, что если славянские боги хотя бы сменили имена, то низшие демонические сущности «живут» в нашем фольклоре, обрядах и поверьях со своими аутентичными именами. Это присуще и современным потомкам восточных славян как людям, для которых характерно скорее чувственно-эмоциональное восприятие мира, чем рациональное, что отражается в нашей литературе и искусстве. Отметим, что нельзя обозначать национальный характер белорусов, русских и украинцев как одинаковый, и наша система духовно-нравственных ценностей отнюдь не является совершенно идентичной, поскольку исторические пути развития белорусов, русских и украинцев расходятся после распада Киевской Руси. Но следует помнить, что истоки нашего культурного кода общие, поскольку общими являются архетипические представления, а именно они составляют наше «коллективное бессознательное». Это нам демонстрирует фольклорное творчество, языковая система и обычаи.

ЛИТЕРАТУРА

1. Рыбаков, Б.А. Язычество древних славян / Б.А. Рыбаков. – М.: Наука, 1994. – 350 с.
2. Седов, В.В. Восточные славяне в VI–XIII веках / В.В. Седов. – М.: АСТ, 2006. – 345 с.
3. Тахо-Годи, А.А. Греческая мифология / А.А. Тахо-Годи. – М.: Искусство, 1989. – 304 с.
4. Гуревич, П.С. Философская антропология / П.С. Гуревич. – М.: Вестник, 1997. – 448 с.
5. Лосев, А.Ф. Диалектика мифа / А.Ф. Лосев. – М.: Мысль, 2001. – 426 с.
6. Элиаде, М. Священное и мирское / М. Элиаде. – М.: МГУ, 1994. – 716 с.
7. Бычков, А.А. Энциклопедия языческих богов / А.А. Бычков. – М.: Наука, 2001. – 450 с.
8. Дучыц, Л.У. Сакральная география Беларусі / Людміла Дучыц, Ірына Клімковіч. – Мінск: Літаратура і Мастацтва, 2011. – 384 с.
9. Бесков, А.А. Мифология мифологии / А.А. Бесков // Общество. Среда. Развитие. – 2015. – № 1. – С. 116–122.
10. Нойманн, Э. Происхождение и развитие сознания / Э. Нойманн; пер. с нем. – М.: Рефл-бук, 1998. – 462 с.
11. Ключевский, В.О. О нравственности и русской культуре / В.О. Ключевский. – М.: Дрофа, 2008. – 324 с.
12. Толстой, Н.И. Очерки славянского язычества / Н.И. Толстой. – М.: Издательство «Индрик», 2003. – 357 с.

Поступила в редакцию 07.06.2022

Субкультурная динамика в молодежной среде: специфика и тенденции развития

Дорожкин А.С.

Учреждение образования «Гродненский государственный
медицинский университет», Гродно

Данная работа позволяет выявить особенности субкультурной динамики в молодежной среде, которая тесно связана с динамикой общей культуры. В ходе анализа результатов исследований, опубликованных ведущими отечественными и зарубежными учеными, автор проводит мысль о том, что система ценностно-смысловых установок каждой субкультуры основана на паттернах доминирующей культуры, которые всегда подвергаются внутригрупповой интерпретации их представителями. В то же время акцентируется внимание на том, что в Республике Беларусь, в развивающейся культуре префигуративного типа, сохраняются положительные тенденции в процессе трансляции социокультурного опыта между поколениями – указанная особенность подтверждает необходимость построения конструктивного межпоколенческого диалога.

Ключевые слова: субкультуры, молодежь, молодежная среда, субкультурная динамика, специфика и развитие субкультур.

(Искусство и культура. – 2023. – № 2(50). – С. 56–60)

Subcultural Dynamics in Youth Environment: Specificity and Development Trends

Darozhkin A.S.

Education Establishment “Grodno State Medical University”, Grodno

The article is concerned with identifying the features of subcultural dynamics in the youth environment, which is closely related to the dynamics of the general culture. In the course of analyzing the results of studies published by leading domestic and foreign scientists, the author suggests that the system of value-semantic attitudes of each subculture is based on the patterns of the dominant culture, which are always subject to intra-group interpretation by their representatives. The author focuses on the fact that in the Republic of Belarus, in the developing culture of the prefigurative type, positive trends persist in the process of transmitting social and cultural experience between generations – this feature confirms the need to build a constructive intergenerational dialogue.

Key words: subcultures, youth, youth environment, subcultural dynamics, specificity and development of subcultures.

(Art and Cultur. – 2023. – № 2(50). – P. 56–60)

На современном этапе процессы глобализации и информатизации содействуют выработке дополнительных средств и каналов коммуникации, что значительно повышает уровень взаимодействия в молодежной среде. Однако, по справедливому замечанию белорусского культуролога, профессора А.И. Смолика, зачастую «некоторая часть молодежи всё больше удаляется от “высокой” культуры и подлинно духовного развития, что проявляется в формировании целой системы субкультур, то есть “культуры в культуре”, имеющей четко очерченные границы знаний,

норм, ценностей, образцов, представлений, вкусов, идеалов, традиций» [1, с. 70].

В настоящее время не утратил своей актуальности подход к трактовке понятия «молодежь», подразумевающий установление связей между культурой молодежи и субкультурами. Так, молодежные субкультуры – частный случай субкультур, ведь использование эпитета «молодежная» предполагает определенный возраст их представителей.

На основании анализа определений понятия «молодежь», представленных в трудах современных ученых (А.И. Смолика [1],

Т.Б. Щепанской [2], А.В. Мудрика [3]), будет учтен тот факт, что при выделении молодежи в отдельную социально-демографическую группу в структуре конкретного общества необходимо иметь в виду два вида критериев – социальные (ценностно-смысловые установки, статус, представления) и демографические (в частности, возраст – от 16 лет до 31 года).

Следует отметить, что сегодня в научном обществе не ослабевает интерес к изучению форм, механизмов и особенностей функционирования субкультур, которые являются значимой составляющей процесса адаптации молодежи к нынешним социокультурным условиям.

Актуальность исследования состоит в том, что динамичные процессы по преобразованию молодежной среды проявляются в специфике функционирования молодежных субкультур, а также определяют необходимость своевременного обновления существующего теоретического базиса в рамках отечественного субкультурного дискурса.

Цель исследования – выявить специфику и тенденции развития субкультурной динамики в молодежной среде на современном этапе.

Молодежные субкультуры как часть современного культурного пространства. По мнению российского культуролога Т.Б. Щепанской, «изначально понятие “субкультура” по отношению к молодежи имело тот же смысл, что и понятия “контркультура”, “андеграунд”, “подземная культура”, и служило определением низовой культуры» [2, с. 51]. В дальнейшем молодежные субкультуры стали изучаться как важная часть общемирового культурного пространства. Согласно российскому педагогу А.В. Мудрику, субкультура представляет собой «целостное образование, включающее ряд признаков разной степени выраженности: специфический набор ценностных ориентаций; норм поведения, взаимодействия и взаимоотношений ее носителей; статусную структуру в реальных группах; иерархию предпочитаемых источников информации; своеобразные увлечения» [3, с. 129].

В свою очередь российский социолог А.С. Голобоков установил, что определенные проблемы в освоении молодыми людьми множества культурных паттернов обусловлены тем, что «для молодежи значительная часть культуры является скрытой, такой, что не стала еще частью жизни, не переживается как личный опыт. ... В этих условиях модель “желаемого будущего” не совпадает с настоящим, актуальная культура воспринимается как нечто временное» [4].

Принимая во внимание рассмотренные выше положения, следует отметить, что

молодежные субкультуры в своем развитии во многом зависят от трансформаций, происходящих в доминирующей культуре, в частности от процессов освоения молодыми людьми ее достижений, формирования молодежью системы актуальных ценностно-смысловых установок и «моделирования» собственного будущего в современном культурном пространстве.

Аксиологический аспект в динамике субкультур. Постоянные изменения во всех общественных сферах определяют возникновение новых ценностно-смысловых установок, которые объединяют культурно-историческое наследие и новый образ мышления, как отдельных индивидов, так и социокультурных групп. Следует помнить, что включенность в молодежную субкультуру способствует ценностному самоопределению молодых людей, так как в ходе этого процесса индивид обретает смысл, цели и ресурсы своей жизнедеятельности в данной социокультурной и пространственно-временной среде.

Аксиологическое «ядро» молодежных субкультур зависит от совокупности ценностей и ценностных ориентаций, а также идеалов, принятых их представителями. Согласно результатам исследований, проведенных белорусским социологом Е.А. Даниловой, «структура базовых ценностей молодежи Беларуси является в некоторой степени противоречивой: молодым людям свойственны как семейные ценности, свидетельствующие о социокультурной преемственности поколений, так и сугубо прагматичные, материальные ценности. ... Молодые люди формируют свою систему и иерархию ценностей, выбирая наиболее существенные и эффективные для достижения жизненного успеха, с их точки зрения, приоритеты из ряда альтернатив, сочетая и синтезируя традиционные и современные ценности» [5, с. 16–17]. Исходя из этого, можно сделать промежуточный вывод: совокупности ценностей каждой субкультуры основаны на паттернах доминирующей культуры, которые подвергаются интерпретации их представителями.

Проблематика девиантности в контексте субкультурной динамики в молодежной среде. С учетом того факта, что представители молодежных субкультур обязательно переосмысливают и преобразовывают ценностно-смысловые установки доминирующей культуры, для характеристики субкультурных практик нередко используется понятие «девиация». В данном случае ценности субкультуры находятся в непосредственной взаимосвязи с формированием норм, выступающих в качестве регулятора поведения отдельных

личностей или социокультурных групп в определенных социально-исторических условиях. Вместе с тем в процессе изучения сущностных оснований девиаций нельзя забывать о том, что норма как относительно устойчивый во времени феномен способствует вполне эффективному отражению специфики комплекса общественных взаимодействий, интеракций и практик, но лишь в том случае, когда ее необходимость, актуальность и значение признается большинством.

На наш взгляд, в социокультурном дискурсе проведение четкой границы между «девиацией» и «нормой» достаточно проблематично. Стремительные изменения современного социокультурного пространства (постоянное обновление, информатизация, глобализация) влекут за собой изменения и в ценностно-нормативных системах, которые впоследствии примет или отвергнет обозначенное ранее большинство. Следовательно, мы можем стать свидетелями того, как «сегодня» те или иные практики, образцы поведения и предпочтения будут выступать в качестве норм, а «завтра» станут девиациями, и наоборот. Это обстоятельство вызывает необходимость построения конструктивного диалога с молодежью для корректного понимания причин формирования и выявления специфики субкультур и, что важно, для определения путей их развития, т.е. собственно субкультурной динамики.

Однако в таком случае диалог с представителями молодежных субкультур как диалог между поколениями и/или культурами должен выстраиваться, исходя из понимания и принятия молодежных практик. Другими словами, подобный «демократический» подход должен начинаться с осознания того, что процессы возникновения, функционирования и развития субкультур являются естественными и неотъемлемыми для современного общества.

Постсубкультурный подход к исследованиям динамики молодежных субкультур. С учетом постоянной трансформации общества и, как следствие, нынешнего социокультурного пространства, для выявления тенденций развития субкультурной динамики использование постсубкультурного подхода представляется не только возможным, но и необходимым.

Во-первых, молодежь как наиболее активная социальная группа характеризуется достаточно категоричным восприятием всего нормативно-регламентирующего и желанием расширить границы существующих социокультурных ограничений. Как следствие, данная особенность предопределяет возникновение

главного противоречия между субкультурой и культурой большинства. С одной стороны, молодые люди стремятся быть независимыми от правил и норм, которые диктует им базовая культура, с другой – молодые люди хотят привлечь к себе внимание общества, используя для этого эпатажные и протестные способы: нестандартный внешний вид, манеры поведения, сленг.

В определенной степени свобода самовыражения предполагает независимость не только от мнения окружающих, но и от субкультур в их классическом понимании, что находит свое отражение в смешении стилей и размытии границ между субкультурами. Другими словами, мы можем говорить о том, что за субкультурами закрепляются характеристики, спрогнозированные в свое время теоретиками рассматриваемого подхода, а именно:

– активно функционирующим субкультурам свойственно отсутствие четко очерченных «границ», что способствует процессу обретения индивидом нескольких идентичностей (английский культуролог и социолог С. Редхед [6]);

– стиль субкультуры характеризуется определенной размытостью, что влечет за собой активное взаимодействие и «взаимопроникновение» субкультур, а также актуализацию такой характеристики этих групп, как «внеклассовость» (английский социолог Р. Вайнцирль [7]).

Во-вторых, необходимо помнить о том, что специфика функционирования современных субкультур, в частности формирование ценностно-смысловых установок их представителей, во многом определяется процессами глобализации и информатизации, которые становятся важными факторами общей социокультурной динамики. Эта особенность также была учтена Р. Вайнцирлем, который отмечал, что для современных субкультур, образовавшихся и функционирующих в рамках субпотока (например, сетевых геймеров), будут терять свою значимость территориальные признаки [7, с. 45].

Для подтверждения сказанного обратимся к результатам исследований, проведенных российским философом О.А. Полюшкевич. Актуализируя тенденции виртуализации молодежных практик с точки зрения повышения эффективности коммуникации, ученый отмечает, что «виртуальная среда снимает барьеры общения, существующие в реальной физической среде» [8, с. 299].

Молодежные субкультуры в пространстве культуры префигуративного типа. Обращаясь к вопросу взаимных связей между общей культурой и современными субкультурами,

следует напомнить, что трансформации доминирующей культуры находят свое отражение в динамике молодежных субкультур, поскольку в качестве базиса для их возникновения, формирования и развития выступают культурные паттерны культуры большинства. Вместе с тем, с учетом всех рассмотренных тенденций, можно говорить о наличии схожего процесса, протекающего в «обратном» направлении: так, на современном этапе субкультурная динамика в молодежной среде оказывает влияние на динамику культуры большинства, ее специфику и общее состояние.

Для конкретизации данной идеи обратимся к типологизации культур, разработанной М. Мид и позволяющей рассмотреть основные взаимодействия между представителями разных поколений в рамках их обращения к традициям и новациям в контексте общекультурной динамики.

К *постфигуративному типу* относятся культуры традиционных обществ, в которых «прошлое взрослых оказывается будущим каждого нового поколения; прожитое ими – это схема будущего для их детей» [9]. В свою очередь к *кофигуративному типу* относятся культуры, характеризующиеся достаточно интенсивными изменениями социокультурных условий, в которых представители старшего поколения могут активно обращаться к традициям, в то время как молодежь становится открытой для новаций, вырабатывая при этом уникальные и актуальные для них практики. Подобное расхождение в направлении культурного развития становится важной предпосылкой как для конфликта поколений, так и для возникновения молодежных субкультур [9].

Префигуративная культура – это культура обществ с невероятно быстрыми и интенсивными изменениями социокультурных условий [9]. Как отмечает О.А. Полюшкевич, «для префигуративного типа культуры характерно формирование такой социальной связи между поколениями, когда образ жизни старшего поколения не тяготеет над младшим. Темп обновления знаний настолько высок, что молодежь оказывается более сведущей, чем старики» [8, с. 297].

В таких условиях отсутствие инновационного творческого подхода и обращение исключительно к традиционным практикам в решении актуальных проблем может привести к их усугублению, поэтому предполагается, что на современном этапе молодые люди должны быть готовы дать рекомендации «своим родителям, как стоит жить, какие стратегии и ориентиры выбирать, что ценно, а что ложно в современном мире» [8, с. 297]. Однако, несмотря на

определяющее значение творческого потенциала молодежи в развивающейся прямо сейчас культуре префигуративного типа, нельзя полностью отказываться от использования опыта старшего поколения и забывать о своих культурных традициях, что еще раз подтверждает необходимость построения конструктивного межпоколенческого диалога.

Заключение. Подводя общий итог, приведем основные выводы, которые были получены в ходе исследования, нацеленного на выявление специфики и тенденций развития субкультурной динамики в молодежной среде на современном этапе.

1. Динамика молодежных субкультур тесно связана с динамикой общей культуры, в частности с процессами освоения молодыми людьми ее достижений, формирования молодежью системы актуальных ценностно-смысловых установок и «моделирования» собственного будущего в сегодняшнем культурном пространстве. Важно помнить, что совокупности ценностей каждой субкультуры основаны на культурных паттернах доминирующей культуры, но представители данной субкультуры всегда подвергают их внутригрупповой интерпретации.

2. Нынешняя динамика в молодежной среде обусловила возникновение ситуации, при которой проведение четкой границы между «девиацией» и «нормой» становится достаточно проблематичным. Стремительные изменения современного социокультурного пространства влекут за собой изменения и в ценностно-нормативных системах, которые впоследствии примет или отвергнет большинство конкретного общества. Следовательно, мы можем стать свидетелями того, как «сегодня» те или иные практики, образцы поведения или предпочтения будут выступать в качестве норм, а «завтра» станут девиациями, и наоборот. Говоря о Республике Беларусь, следует отметить, что, несмотря на сложности, которые возникают в процессе переоценки привычных аксиологических и нормативных систем, сохраняются положительные тенденции в процессе трансляции социокультурного опыта между поколениями.

3. Указанное определяет необходимость построения конструктивного диалога с молодежью для корректного понимания причин формирования и выявления специфики субкультур и, что важно, для определения путей их развития, т.е. собственно субкультурной динамики. В данном случае нужно помнить о «демократическом» подходе к его ведению, который учитывал бы позитивные и негативные аспекты

субкультурных практик современной молодежи, а также способствовал осознанию того, что процессы возникновения, функционирования и развития субкультур являются естественными и неотъемлемыми для сегодняшнего общества.

4. По нашему мнению, для более корректных исследований субкультурой динамики в молодежной среде на современном этапе необходимо обращаться к использованию как субкультурного, так и постсубкультурного подходов. Такая комбинация позволит исследовать «классические» проблемы субкультур (например, социокультурные девиации), а также искать решение вопросов, возникающих «в режиме реального времени» и определяющих собственно динамику этих групп (например, выявление актуальных характеристик). При обращении к постсубкультурной теории было установлено, что:

– молодежь характеризуется желанием расширить границы существующих социокультурных ограничений. В определенной степени свобода самовыражения предполагает независимость не только от мнения окружающих, но и от субкультур в их классическом определении, что находит свое отражение в смешении стилей и размывании границ между субкультурами.

– специфика функционирования современных субкультур, в частности формирование ценностно-смысловых установок их представителей, во многом обуславливается процессами глобализации и информатизации, которые становятся важными факторами общей социокультурной динамики.

5. В развивающейся прямо сейчас культуре префигуративного типа отсутствие инновационного творческого подхода и обращение исключительно к традиционным практикам в решении актуальных проблем может привести к их усугублению. Однако, несмотря

на определяющее значение творческого потенциала молодежи в таких условиях, нельзя полностью отказываться от использования опыта старшего поколения и забывать о своих культурных традициях, что еще раз подтверждает необходимость построения конструктивного межпоколенческого диалога.

С учетом всех рассмотренных тенденций можно говорить о наличии схожего процесса, протекающего в «обратном» направлении: так, на современном этапе субкультурная динамика в молодежной среде оказывает влияние на динамику культуры большинства, ее специфику и общее состояние.

ЛИТЕРАТУРА

1. Смолик, А.И. Субкультура молодежи как проблемное поле отечественной культурологии / А.И. Смолик // Современная молодежь и общество: сб. науч. ст. Вып. 8: Социальные, культурные и международные коммуникации молодежи / под науч. ред. И.И. Калачевой. – Минск: РИВШ, 2020. – С. 69–73.
2. Щепанская, Т.Б. Система: тексты и традиции субкультуры / Т.Б. Щепанская. – М.: ОГИ, 2004. – 286 с.
3. Мудрик, А.В. Социализация человека / А.В. Мудрик. – 3-е изд., испр. и доп. – Воронеж: РАО-МПЦИ, 2011. – 624 с.
4. Голобоков, А.С. Отечественные и зарубежные исследователи о сущности и признаках современных молодежных субкультур [Электронный ресурс] / А.С. Голобоков, С.А. Шалапута // Международный журнал прикладных и фундаментальных исследований. – 2016. – № 8. – Ч. 3. – Режим доступа: <https://applied-research.ru/ru/article/view?id=10058>. – Дата доступа: 02.09.2022.
5. Данилова, Е.А. Трансформация базовых ценностей молодежи Республики Беларусь: социологический анализ: автореф. дис. ... канд. социол. наук: 22.00.01 / Е.А. Данилова. – Минск, 2009. – 21 с.
6. Redhead, S. The end of the end-of-the-century party / S. Redhead // POPULAR CULTURAL STUDIES. – 1990. – Vol. 1. – С. 1–6.
7. Weinzierl, R. Selection and editorial matter / R. Weinzierl, D. Muggleton. – Oxford: Berg, 2003. – 336 p.
8. Полюшкевич, О.А. Молодежь и консолидация общества / О.А. Полюшкевич // Вестник Иркутского государственного технического университета. – 2011. – № 8(55). – С. 296–300.
9. Мид, М. Культура и мир детства [Электронный ресурс] / М. Мид // Избранные произведения. – Режим доступа: <http://base.dnsgb.com.ua/files/book/kultura-i-mir-detstva.pdf>. – Дата доступа: 03.09.2022.

Поступила в редакцию 29.09.2022

УДК 378.096:[75+76]:94(476.5-25)

Дзявяты выпуск мастацка-графічнага факультэта: траекторыі творчых лёсаў

Цыбульскі М.Л.

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

Сустрэча выпускнікоў мастацка-графічнага факультэта Віцебскага педінстытута 1970 года, якая рыхтавалася да 50-гадовага юбілею гэтага выпуску ў 2020 годзе, на жаль, не адбылася з-за эпідэміі каронавіруса. Шмат у чым па названай прычыне не ўдалося рэалізаваць і грандыёзны выставачны праект, прымеркаваны да гэтай даты. Аднак ніякія знешнія падзеі не здольныя адмяніць шчырага жадання людзей, што прайшлі доўгі шлях у мастацтве, навуцы, педагогіцы, выказаць удзячнасць альма-матар, сваім педагогам і сябрам, што былі побач. Прайшло дастаткова часу, каб не толькі вызначыць ключавыя падзеі гістарычнага перыяду, але і ролю пакалення, якое ў другой палове 60-х пачынала самастойны жыццёвы і творчы шлях.

Артыкул уключае своеасаблівую рэканструкцыю адукацыйнай і творчай прасторы, што панавала на мастацка-графічным факультэце ў 1965–1970 гг. Аснову даследавання склалі не толькі архіўныя матэрыялы, але што не менш каштоўна, успаміны саміх студэнтаў гэтага часу. Менавіта ўспаміны выпускнікоў 1970 года, іх эмацыянальныя разважанні аб пражытым, часах студэнцтва значна ўзбагацілі сухую фактаграфію гістарычнага мінулага мастацка-графічнага факультэта Віцебскага дзяржаўнага педагогічнага інстытута (зараз ВДУ імя П.М. Машэрава). Адметную частку складаюць успаміны пра перыяд паступлення ў інстытут, асаблівасці выкладання спецыяльных дысцыплін, паездкі на пленэры і арганізацыю мастацкіх выстаў, удзел у будаўнічых атрадах, творчыя захапленні студэнтаў і інш.

Ключавыя словы: мастацка-графічны факультэт, выпуск 1970-га года, Віцебскі дзяржаўны педагогічны інстытут, Віцебская мастацкая школа, Віцебская школа акварэлі, акварэль, алейны жывапіс, графіка, лінарыт, плакат, творчасць віцебскіх мастакоў.

(Искусство и культура. – 2023. – № 2(50). – С. 61–75)

The ninth graduation of the art and graphic faculty: trajectories of creative destinies

Tsybulsky M.L.

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

Unfortunately, the meeting of the graduates of the Faculty of Art and Graphics of the Vitebsk Pedagogical Institute in 1970, which was preparing for the 50th anniversary of this graduation in 2020, did not take place due to the coronavirus epidemic. In many ways, for the same reason, it was not possible to implement the grandiose exhibition project scheduled for this date. However, no external events can cancel the sincere desire of people who have come a long way in art, science, pedagogy, to express their gratitude to their alma mater, their teachers and friends who were there for them. Enough time has passed not only to define the key events of the historical period, but also to indicate the role of the generation that in the second half of the 60s began its independent life and creative path.

The article includes a kind of reconstruction of the educational and creative space that prevailed at the Faculty of Art and Graphics in 1965–1970. The basis of the research was not only archival materials, but what is no less valuable, the memories of the students themselves of that time. It was the memories of the graduates of 1970, their emotional reflections on their student days that significantly enriched the dry factography of the historical past of the Faculty of Art and Graphics of the Vitebsk State Pedagogical Institute (now VSU named after P.M. Masherov). A distinctive part consists of memories of the period of admission to the institute, peculiarities of teaching special disciplines, trips to open air and organization of art exhibitions, participation in construction teams, creative hobbies of students, etc.

Key words: art and graphic faculty, graduation of 1970, Vitebsk State Pedagogical Institute, Vitebsk art school, Vitebsk watercolor school, watercolor, oil painting, graphics, line art, poster, creativity of Vitebsk artists.

(Art and Cultur. – 2023. – № 2(50). – P. 61–75)

Сярод амаль 60-ці выпускаў, якія адбыліся за ўсю гісторыю існавання мастацка-графічнага факультэта ВДУ імя П.М. Машэрава, гэта выпуск быў неардынарны. “Ён застаўся ў маёй

памяці як адзін з наймацнейшых, яркіх, творчых”, – адзначала ў сваім выступленні на святкаванні 60-гадовага юбілею факультэта куратар 52-й групы А.Ц. Жукава. І як паказала наступнае

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

жыццё ён стаў сапраўды “зорным”, бо вялікая частка выпускнікоў гэтага года магуча заявілі аб сабе ў мастацтве, навучы, педагогіцы”.¹ Студэнты гэтага выпуску добра запамніліся не толькі педагогам, але і многім студэнтам, што вучыліся некалькімі гадамі пазней. “Сапраўды, патэнцыял гэтага курса быў відавочны нават яшчэ ў час іх вучобы. Мы часта з захапленнем разглядалі работы нашых старэйшых сяброў на праглядах і нават прыходзілі да іх у пакоі, ведаючы, што яны толькі што вярнуліся з пленэру”.² А Ф. Кісялёву, які вучыўся на год пазней, запамніліся выставы, што рэгулярна арганізавалі студэнты старэйшага за яго на год курса. “Творы на іх не толькі вылучаліся высокім прафесійным узроўнем, але і былі адметныя пошукамі індывідуальнай манеры”.³

У 1970 годзе мастацка-графічны факультэт скончылі 52 студэнты. Сярод выпускнікоў гэтага года 12 сяброў Беларускага саюза мастакоў, тры кандыдаты навук, прафесар, вялікая колькасць мастакоў, педагогаў, настаўнікаў выяўленчага мастацтва і чарчэння, якія працавалі ў сярэдніх школах, каледжах, універсітэтах. “Наш курс быў дружны, творчы, актыўны. Ці не ўпершыню ў гісторыі мастацка-графічнага ў выпускнікоў гэтага года ўзнікла ідэя ўвекавечыць дадзеную падзею. Ініцыятары ўсталявалі ў скверы насупраць навучальнага корпуса МГФ на скрыжаванні вуліц Суворова і Чэхава вялікі валун, на якім вычаканілі надпіс «ХГФ-70»”.⁴ Гэты камень і сёння захоўвае памяць аб тых часах, з’яўляецца своеасаблівым сімвалам дадзенага творчага пакалення.

Мэта артыкула – аналіз і рэканструкцыя вучэбнай і творчай атмасферы на мастацка-графічным факультэце 1965–1970 гг., вызначэнне найбольш яскравых падзей і накірункаў дзейнасці студэнтаў у гэты перыяд. Важнай часткай даследавання стала асэнсаванне творчых лёсаў выпускнікоў мастацка-графічнага факультэта 1970 года.

“Час, наперад!”. Гэты слоган стаў бадай што сапраўдным сімвалам развіцця савецкага грамадства ў 1965–1970-я гг. і адлюстроўваў энтузіязм моладзі, якая тварыла будучыню краіны. Невыпадкава фрагмент музычнай тэмы аркестравай сюіты кампазітара Г. Свірыдава “Час, наперад!”, з сярэдзіны 1960-х быў надзвычай папулярны, а з 1968 года стаў застаўкай інфармацыйнай праграмы “Время”, якая выйшла ў прамым эфіры на Першым канале ЦТ. Краіна ішла наперад з верай у светлую будучыню.

¹ З выступлення А.Ц. Жукавай перад выпускнікамі. Запіс аўтара 2019 г.

² З успамінаў выпускніка МГФ 1972 года А. Шыёнкі.

³ З успамінаў выпускніка МГФ 1971 года Ф. Кісялёва.

⁴ Успаміны Рэгіны Шабанавай. Рукапіс 2022 г.

Аптымізм і энтузіязм пасляваеннага пакалення, яго светапоглядная сталасць усялялі веру і надзею. Многія з прадстаўнікоў гэтага пакалення ў 1965 годзе былі выпускнікамі сярэдніх школ, рабілі свой выбар у жыцці. Віцебскі педагагічны інстытут быў адной з папулярных навучальных устаноў у гэты час. Да і першыя гады дзейнасці мастацка-графічнага факультэта зрабілі яго вядомым, паколькі знайшлі адлюстраванне ў рэспубліканскім і абласным друку [1]. Значнасць і высокая запатрабаванасць новай для краіны спецыяльнасці – “настаўнік малявання, чарчэння і працы”, падрыхтоўкай якога займаўся гэты факультэт, – была відавочнай. Адначасова многія з тых, хто імкнуўся паступіць на мастацка-графічны, успрымалі яго як шлях удасканалення сябе ў мастацтве, як магчымасць стаць мастаком, творцай.

Выбар прафесіі. Паступленне. Паступаць на мастацка-графічны факультэт, які да таго часу існаваў крыху больш за пяць гадоў, яны прыехалі з розных месцаў. Ды і падрыхтоўка ва ўсіх па спецыяльных прадметах была розная. У адных за плячыма мастацкая школа ці вучоба ў мастацкіх студыях. Нехта ж ішоў вучыцца з “нуля”. “Будучы яшчэ вучнем магілёўскай сярэдняй школы, я патрапіў у творчую майстэрню М.М. Волахава, вядучага мастака Магілёўскага абласнога драматычнага тэатра, – узгадваў У. Напрэенка, – пазней дзякуючы П.В. Масленікаву я спасцігаў асновы акадэмічнага малюнка і жывапісу на падрыхтоўчых курсах Беларускага тэатральна-мастацкага інстытута. У Віцебск на экзамены я ехаў будучы ядрэнна падрыхтаваным”.⁵

Юрый Чарняк захапляўся маляваннем з другога класа. “Рабіў копіі партрэтаў Леніна, Маякоўскага, маляваў акварэллю. Недзе ў сёмым ці восьмым класе нават дапамагаў свайму выкладчыку Цімафееву рабіць афішы для кінатэатра «Кастрычнік», дзе той падпрацоўваў. Са школы хадзіў на вуліцу Кірава, дзе седзячы на алеі рабіў накіды з людзей. (...) Немалаважную ролю адыграла і тое, што класным кіраўніком у школе ў мяне была Ірына Антонаўна Беразінская – жонка Р.П. Клікушына. Яна выклала ў нас літаратуру, а яе сын Валодзя вучыўся са мной у адным класе. Разам з Валодзем я некалькі разоў удзельнічаў у раённых конкурсах па малюнку. Напярэдадні паступлення я сустракаўся з Клікушыным і паказваў яму свае работы. Ён сказаў: можаш паступіць. Але тым не менш я хадзіў на падрыхтоўчыя курсы, на якіх спачатку выкладаў Г. Смолін, а потым С.Х. Далматаў”.⁶

⁵ З успамінаў У. Напрэенкі. Запіс – май 2023 г.

⁶ З успамінаў Юрыя Чарняка – май 2023 г.

Нямала было і тых, хто прыйшоў вучыцца з вытворчасці. “Пасля заканчэння вучылішча я працаваў у Віцебскім будтрэсце № 9. Да паступлення на мастацка-графічны факультэт я цэлы год рыхтаваўся ў студыі, якая размяшчалася ў палацы будтрэста, – узгадвае Мікалай Таранда. – Вёў заняткі В.Р. Шаталаў, ён мне дапамог засвоіць азы мастацтва”.⁷ Другі будучы абітурыент – Віктар Данілаў успамінаў: “Я выйграў нейкі конкурс насценгазет у час працы на Вялікалуцкім радыёзаводзе і мне казалі, ты ж добра малюеш, паступай вучыцца. Аднакласніца дапамагла мне напісаць дзве заявы: адну ў Ленінград, другую – у Віцебск. Я вырашыў, адкуль хутчэй прыйдзе адказ, туды і паеду на разведку. Прыйшло хутчэй з Віцебску. Пасля прыезду на віцебскі мастацка-графічны ў пачатку лета 1965 года мне пашанцавала патрапіць на кансультацыю да самога Клікушына. Але тады я зразумеў, што ўвогуле не ўмею малюваць. Да ўступных экзаменаў заставалася няшмат часу. Але ніякай нясмеласці ў мяне, токара трэцяга разраду, не было. Пасля вяртання дадому я набраў кніг у бібліятэцы і пачаў рыхтавацца”.⁸

Само паступленне – той перыяд, які запомніўся кожнаму з абітурыентаў. У жніўні 1965 года “пры паступленні здавалі малюнак, чарчэнне, матэматыку, фізіку і сачыненне”.⁹ “Нам пашанцавала: за год да нашага паступлення адмянілі ўступныя экзамены па замежнай мове і матэматыцы”.¹⁰ Большасць з апытаных узгадвалі пераважна экзамены па спецыяльнасці – малюнак і чарчэнне. Напэўна, у першую чаргу, з-за іх важнасці. Канешне, маляванне вучэбнага нацюрморта з наттуры для адных абітурыентаў не было праблемай, але ж для іншых... “Паколькі я прыйшоў на экзамен па малюнку ў ліку апошніх, – узгадаў В. Данілаў, – то апынуўся ўжо ў канцы аўдыторыі. Наперадзе сядзеў мой новы сябра Коля Гугнін, які ўпэўнена будаваў кампазіцыю нацюрморта. Калі ён маляваў авал, то браў аlovak то ў адну, то ў другую руку. А ў мяне авал не атрымліваўся... я глядзеў па баках, спрабуючы зразумець, як мне справіцца з малюнкам. Аднак неяк малюнак завяршыў. Тое, што я зрабіў, мне здалася гэта прыгожа. Калі ж нам аб’яўлялі вынікі, я быў вельмі здзіўлены і засмучаны – мне паставілі тройку. Урэшце рэшт мяне выратавала толькі тое, што я добра здаў астатнія экзамены”.¹¹

Знаёмства будучых студэнтаў паміж сабой пачыналася ў час уступных іспытаў. А працягнулася – у пачатку верасня, калі студэнтаў адправілі капаць бульбу.

Вучоба на факультэце. Выкладчыкі. Агульны паток, набраны ў 1965 годзе, складаў больш за 50 чалавек і быў традыцыйна падзелены на дзве групы. Заняткі па малюнку, жывапісу, кампазіцыі і іншых спецыяльных дысцыплінах праводзіліся па падгрупам. Як узгадвалі многія выпускнікі, значная частка студэнтаў з першага курса адказна і зацікаўлена працавала ў імкненні атрымаць добрую падрыхтоўку. Сваю ролю ў гэтым адыгрываў і той факт, што на ўсіх курсах тады хлопцаў было больш, чым дзяўчынак. І менавіта “хлопцы ў засваенні мастацтва задавалі тон”.¹² Жывапіс і малюнак займалі адно з самых важных месцаў. “Кожны з выкладчыкаў гэтых дысцыплін варты асаблівай увагі, – лічыць Яўген Панамарэнка. – У асноўным гэта былі самабытныя мастакі і добрыя спецыялісты, якія стараліся перадаць уласныя веды і свой багаты досвед нам, студэнтам”.¹³

Першы і другі курс былі прысвечаны засваенню акварэльнага жывапісу. “Нам вельмі пашанцавала, што на першым курсе азы акварэлі пачаў выкладаць Іван Міхайлавіч Сталяроў. (...) Ён паказваў нам прыёмы залівак, лесіровак, варыянты напісання дэталей нацюрморта. Не любіў вычварнасці ў працы, стаяў за каларыстычна вытрыманую акварэль. І самае галоўнае, патрабаваў, каб акварэль заставалася акварэллю, каб белая папера прасвечвала скрозь фарбу і пакідала адчуванне лёгкасці і свежасці напісанага”.¹⁴ І. Сталяроў надаваў шмат увагі эцюдам жывой прыроды, “звяртаў увагу студэнтаў на неабходнасць працы з наттуры”.¹⁵ “Добра памятаю першае заданне, якое прапанаваў нам Іван Міхайлавіч. Ён прымацаваў на высокі мальберт ліст паперы і на ім размясціў восеньскае лісце. Сталяроў увесь час знаходзіўся з намі ва аўдыторыі. У яго заўсёды можна было нешта спытаць”.¹⁶

Для некаторых студэнтаў знаёмства з акварэльным жывапісам адбылося ўпершыню. “Жывапісам я да гэтага не займаўся. А на занятках у Сталярова было вельмі цікава. Спачатку пісалі найпрасцейшыя прадметы побыту, садавіну, гародніну... Чорную акварэльную фарбу Сталяроў адразу сказаў аддаць яму і не распакоўваць, каб мы пачыналі жывапіс без гэтага колеру. Такі быў ход. (...) Я вельмі стараўся засвоіць матэрыял”.¹⁷

⁷ Інтэрв’ю з Мікалаем Тарандам. Запіс 2022 г.

⁸ Інтэрв’ю з Віктарам Данілавым. Запіс 2022 г.

⁹ Успаміны Яўгена Панамарэнкі. Рукапіс 2022 г.

¹⁰ Інтэрв’ю з Мікалаем Тарандам. Запіс 2022 г.

¹¹ Інтэрв’ю з Віктарам Данілавым. Запіс 2022 г.

¹² Інтэрв’ю з В. Шамшуром. 2022 г.

¹³ Успаміны Яўгена Панамарэнкі. Рукапіс 2022 г.

¹⁴ Успаміны Мікалая Шышлова. Сакавік 2022 г., горад Жодзіна.

¹⁵ З успамінаў У. Напрэенкі. Запіс – май 2023 г.

¹⁶ З успамінаў Юрыя Чарняка – май 2023 г.

¹⁷ Інтэрв’ю з Віктарам Данілавым. Запіс 2022 г.

Зусім іншым па тэмпераменце і падыходах да працы акварэлю быў Фелікс Фёдаравіч Гүмен. “Гэты малады педагог прыйшоў да нас на другім курсе. Яшчэ нядаўна ён сам скончыў мастацка-графічны факультэт. Гүмен адрозніваўся несучышнай жыццярэадаснай энергіяй. І гэта яго энергія эфектна выплёмквалася на вялікія фарматы паперы”.¹⁸ “Гүмен упершыню для многіх з нас паказаў тэхніку пісьма па вільготнай паперы”.¹⁹ “Яго творы рабілі на нас вялікае ўражанне. Часам было незразумела, як гэта ўсё зроблена, якія тэхнічныя прыёмы выкарыстаны. Да таго ж Фелікс Фёдаравіч зачароўваў студэнтаў сваім іранічным гумарам. Некаторыя яго фразы станавіліся афарызмамі”.²⁰

Студэнтаў, якія ў той час вучыліся ў Ф.Ф. Гүмена, больш за ўсё захапляла вольная манера яго сакавітага акварэльнага жывапісу, эксперыменты мастака з матэрыялам. “Для нас аўтарытэт Гүмена быў бясспрэчны. Ужо на першым курсе мы даведаліся аб яго ўдзеле ў Першай усесаюзнай выставе акварэлі ў Маскве (1965), трапіць куды, на наш погляд, мастаку з Віцебска было проста неверагодна”.²¹ Ужо на малодшых курсах цікавасць да акварэлі сярод аднакурснікаў праявілі Уладзімір Напрэенка, які вучыўся ў Ф.Ф. Гүмена, і Жэня Панамарэнка – у І.М. Сталярова.²² “Сапраўды, Іван Міхайлавіч пакінуў асаблівы след у маім жыцці і творчасці як выдатны педагог і мастак-акварэліст, – адзначаў Я. Панамарэнка, – але ж не менш паўплываў на мяне і Гүмен Фелікс Фёдаравіч, як Вялікі майстар Акварэлі, які тварыў на маіх вачах цуды”.²³

Важную ролю ва ўсведамленні ролі мастацтва і творчасці, у вызначэнні прафесійных арыенціраў у час навучання адыгралі студэнты, якія адслужылі ў войску. Частка з хлопцаў пачала вучыцца з першага курсу, іншыя – прыйшлі да вучацца на мастацка-графічны факультэт ужо на другім курсе. Сярод іх былі: Ц. Цішуні, В. Волкаў, У. Напрэенка, М. Глушко, В. Ключоў, А. Дасужаў, В. Васільеў, А. Ясюкайць, А. Угначоў, М. Аўсянік, В. Шамшур, С. Кічко, В. Зінекаў, А. Сафьянік, Б. Харлан. “Гэта былі людзі, якія ўжо склаліся, з пэўным жыццёвым вопытам, некаторыя былі жанаты і нават мелі дзяцей. Спачатку яны глядзелі на нас некалькі звысоку, але паступова ўсё гэта згладзілася і мы сталі сябрамі. Варта прызнаць, што яны ўмацавалі курс”.²⁴

Знакавай і вельмі паважанай асобай для большасці студэнтаў быў Рыгор Піліпавіч

¹⁸ Успаміны Мікалая Шышлова. Сакавік 2022 г., горад Жодзіна.

¹⁹ З успамінаў У. Напрэенкі. Запіс – май 2023 г.

²⁰ Успаміны Мікалая Шышлова. Сакавік 2022 г., горад Жодзіна.

²¹ Успаміны Мікалая Гүгніна. 2022 г.

²² Інтэрв’ю з Мікалаем Тарандам. Запіс 2022 г.

²³ Успаміны Яўгена Панамарэнка. Рукапіс 2022 г.

²⁴ Успаміны Мікалая Шышлова. Сакавік 2022 г., горад Жодзіна.

Клікушын, які ў гэты час узначальваў кафедру малюнка і жывапісу. Р. Клікушын выкладаў “школьную дэкаратыўна-афарміцельскую справу”, а таксама графіку. “У навучальным плане графікі як навучальнай дысцыпліны тады не было, – узгадвае В. Шамшур. – У нашым распараджэнні меўся афортны станок, на якім друкаваліся лінагравюры, гравюры на кардоне і каляровыя гравюры з выкарыстаннем папяровых масак” [2].

Р. Клікушын шмат часу і ўвагі надаваў шрыфтавай графіцы. На занятках са студэнтамі вялікая роля адводзілася практыкаваннем па напісанні розных шрыфтоў, увогуле, працы пяром, каліграфіі.²⁵ “Я любіў у яго на занятках пісаць шрыфты, – узгадваў Ю. Чарняк. – А яшчэ мне добра запомнілася, як Р. Клікушын паказваў нам малюнкi фігур і напісанне шрыфтоў гусіным пяром. Ён гэта рабіў па-майстэрску”.²⁶ Такім жа чынам ён пісаў аб’явы аб праглядах вучэбных работ, розных імпрэзах. “Рыгор Піліпавіч Клікушын быў незвычайным чалавекам. Абрануты заўсёды з іголачкі, ён размаўляў нягучна, але пераканаўча. Здавалася, нішто не можа яго вывесці з сябе”.²⁷

Безумоўна, у памяці многіх студэнтаў захаваўся і вобраз Дз.П. Генеральніцкага. “Ён выкладаў у нас скульптуру і пластанатомію. Як выкладчык ён быў прынцыповы, як сказаў б сёння – круты. Скульптурная майстэрня Генеральніцкага, што размяшчалася ў падвале, была для выбраных. Памятаю, Мікалай Таранда быў там увесь час. Калі хацелі яго знайсці – ведалі, што ён у Генеральніцкага”.²⁸ Каб зразумець узровень патрабавальнасці, уласцівы Генеральніцкаму, варта прыгадаць такі факт: за выканання пасля вывучэння курса пластанатоміі заданні на курсе былі выстаўлены толькі дзве выдатныя адзнакі – М. Гүгніну і Ю. Чарняку.

“Вялікім аўтарытэтам у студэнтаў карыстаўся і Валянцін Карлавіч Зейлерт. Педагагічны малюнак ён ператвараў у сур’ёзную дысцыпліну. Ён выклікаў нас маляваць на дошцы лісце, кветкі, грыбы, жывёл, чалавека... І гэтая была няпростая справа. Ён і сам маляваў рубам крэйды, плоскасцю”.²⁹

Сярод маладых мастакоў, што ў 1960-я гады прыйшлі працаваць на кафедру малюнка і жывапісу было нямала сапраўды таленавітых, захопленых мастацтвам творцаў. Ім, як прыгавалі выпускнікі, належала важная роля ў фарміраванні творчых прыярытэтаў у студэнтаў.

²⁵ Інтэрв’ю з Мікалаем Тарандам. Запіс 2022 г.

²⁶ З успамінаў Юрыя Чарняка – май 2023 г.

²⁷ Успаміны Мікалая Шышлова. Сакавік 2022 г., горад Жодзіна.

²⁸ Інтэрв’ю з Віктарам Данілавым. Запіс 2022 г.

²⁹ Там жа.

Ва ўспамінах неаднойчы гучалі імёны Л.С. Анцімонава, В.І. Ральцэвіча, Я.К. Красоўскага, А.В. Някрасава, А.Р. Арлова, А.В. Гаўрушкі, І.П. Хіцько, П. Арцёмава.

Хочацца ўзгадаць і кафедру чарчэння. “Для некаторых студэнтаў дысцыпліны гэтай кафедры здаваліся непатрэбнымі, – кажа М. Таранда. – Але мне і тым, хто працаваў на вытворчасці ці пазней звязаў сябе з ёй, была зразумела неабходнасць ведаў у галіне чарчэння, праекцыйнай графікі і нават сапрамата. Таму з удзячнасцю ўзгадаваю тых, хто выкладаў у нас гэтыя дысцыпліны: Анатоля Фёдаравіча Арэшчанку, Алену Ціханаўну Жукаву, Леаніда Міхайлавіча Цыбульскага, Яўгена Аляксандравіча Васіленку, Якава Ільіча Вендрава”.³⁰ “Я таксама любіў чарчэнне, – адзначае Ю. Чарняк. – Мне вельмі падабалася вырашаць графічныя галаваломкі. І канешне ж пазней чарцёжныя навукі і веды па гэтым прадмеце мне спатрэбіліся ў маёй прафесійнай дзейнасці”.³¹

“Шмат цёплых слоў хочацца сказаць пра Алену Ціханаўну Жукаву як пра нашага куратара. Гэта выдатны педагог, добры, разумны і клапатлівы чалавек”.³² Яна была выдатнай жанчынай, якую студэнты гэтага курса паміж сабой называлі “наша мама”. Вельмі ініцыятыўная, прыгожая, разумная. З ёй можна было пагаварыць аб усім. “Яна была крыху старэйшая за сваіх падапечных і прыкладала шмат намаганняў, каб разварушыць нашы апатычныя душы. (...) Усім памятных арганізаваных па яе ініцыятыве калектыўных паходы ў кіно. Нават у так званых класных гадзінах, часам для нас нудных, яна старалася ўнесці нейкую жывінку. Пасля даклада аб міжнароднай абстаноўцы, размовы аб справах у групе Алена Ціханаўна падыходзіла да кінапраектара з бабінамі і як сапраўдны кіншчык паказвала на невялікім экране якую-небудзь кароткаметражку або мультфільм”.³³ Добрым словам узгадвалі і яшчэ аднаго куратара – Дзмітрыя Фядотаўвіча Новікава. “Ён выкладаў у нас працоўнае навучанне і выконваў абавязкі куратара групы. Хадзіў звычайна з чорным сшыткам і яго любімым выказаннем было: «Я ўсё занатоўваю, калі будзе стыпендыяльная камісія, усё будзе ўлічвацца!» І нам было боязна. Аднойчы ён адышоў і нам удалося зазірнуць у гэты сшытак, а там НІЧОГА няма! Ён быў добрым чалавекам”³⁴

“Я стараўся вучыцца роўна па ўсіх прадметах, – узгадваў М. Гугнін. – Канешне ж жывапіс

і малюнак падабаліся асабліва. Аднак, як мне здаецца, ужо з вышыні пражытага і выкладчыкі гісторыі мастацтваў Канстанцін Канстанцінавіч Прамяніцкі, Аўсянёва, Сямён Харытонавіч Далматаў адыгралі сваю ролю ў тым, каб я ва ўласным жыцці выбраў шлях мастацтвазнаўцы і выкладчыка”.³⁵ “Мне таксама добра запомніліся заняткі па гісторыі мастацтваў у Аўсянёвай. Яна добра і цікава распавядала матэрыял, але мы, здаецца, дрэнна яе слухалі...”³⁶

На старэйшых курсах на факультэце змяніўся дэкан: замест І.Г. Карнеева, які да таго ж вёў на першым курсе ў некаторых падгрупам малюнак, стаў В.Р. Шаталаў. “Гэта быў сапраўдны гаспадар факультэта, яго рулявы і стратэг” [3]. У ім спалучаліся адміністрацыйнасць і жаданне быць добрым чалавекам. Часам ён паступаў строга, у адпаведнасці з “літарай закона”, а часам інакш. “Напэўна, у яго быў нейкі нюх. Гэта быў дасведчаны кіраўнік. Пры ўсіх яго мінусах пры Шаталаве ўсё трымалася. (...) У нас амаль усе хлопцы падпрацоўвалі. Шаталаў ішоў нам насустрач”.³⁷ “Пасля працы ўначы на лекцыях часам проста спалі, асабліва на гісторыі мастацтваў, калі выключалася святло і дэманстраваліся творы мастакоў”.³⁸

На трэцім і чацвёртым курсах жывапіс выкладалі Вікенцій Іванавіч Ральцэвіч, Альберт Васільевіч Някрасаў, Павел Арцёмаў, Алег Рыгоравіч Арлоў, Яўген Красоўскі, Васіль Рыгоравіч Шаталаў, Аляксандр Васільевіч Гаўрушка. Прывядзём успаміны пра некаторых з іх. “У нашай падгрупе алейны жывапіс пачынаў весці П. Арцёмаў, які прыехаў у Віцебск пасля заканчэння тэатральна-мастацкага інстытута. Мне запомнілася, як ён вучыў нас пачынаць працу, рабіць на палатне падмалёвак дзвюма фарбамі – ізумруднай зялёнай і чырвоным краплакам. Гэта быў цікавы прыём. Але потым я перайшоў да Ральцэвіча, які выкладаў алейны жывапіс і малюнак”.³⁹ “А ў нас жывапіс вёў А. Арлоў, – успамінае М. Таранда. – Як выкладчык ён быў вельмі нешматслоўны. Але мне вельмі падабалася яго манера жывапісу. Мы з ім пасябравалі і гэта сяброўства працягнулася ўсё жыццё Алега Рыгоравіча”.⁴⁰ “На чацвёрты курс у нашу падгрупу прыйшоў выкладаць жывапіс выпускнік манументальнага аддзялення Ленінградскага вышэйшага мастацка-прамысловага вучылішча імя Мухінай А.В. Някрасаў, – адзначае М. Шышлоў. – Ён уважліва прыглядаўся

³⁰ Інтэрв’ю з Мікалаем Тарандам. Запіс 2022 г.

³¹ З успамінаў Юрыя Чарняка – май 2023 г.

³² Успаміны Яўгена Панамарэнкі, рукапіс 2022 г.

³³ Успаміны Мікалая Шышлова. Сакавік 2022 г., горад Жодзіна.

³⁴ Інтэрв’ю з Віктарам Данілавым. Запіс 2022 г.

³⁵ Успаміны Мікалая Гугніна.

³⁶ З успамінаў У. Напрэенкі. Запіс – май 2023 г.

³⁷ Інтэрв’ю з Віктарам Данілавым. Запіс 2022 г.

³⁸ З успамінаў Юрыя Чарняка – май 2023 г.

³⁹ Інтэрв’ю з Віктарам Данілавым. Запіс 2022 г.

⁴⁰ Інтэрв’ю з Мікалаем Тарандам. Запіс 2022 г.

да кожнага з нас, ненадакучліва раіў шырэй глядзець на натуру, недзе ўзяць колер чысцей, ад чагосьці адмовіцца. На заняткі па жывапісе прыносіў таўшчэзную кнігу з добрымі ілюстрацыямі і знаёміў нас з вялікімі мексіканцамі: Д. Рыверам, Х. Ароскам, Д. Сікейрасам і іх творчасцю. З часам ён стаў для мяне асабіста лепшым настаўнікам”.⁴¹

Было ў студэнтаў і некалькі дысцыплін, якіх сёння ўжо няма ў праграме ўстаноў вышэйшай адукацыі. Так, выкладалася пераплётная справа і нават кіраванне аўтамабіля. Пра свой вопыт здачы заліку па гэтым выключна “мастацкім” курсе і тое, як зухавата яна пракаціла малодога румянага інструктара па вузкай дарозе над абрывам у Мазурына, добра памятае Р. Шабанава.⁴²

У 1965 годзе была створана кафедра працы і дэкаратыўна-прыкладнога мастацтва на чале з А.Ф. Кавалёвым, выпускніком Ленінградскага вышэйшага мастацка-прамысловага вучылішча імя В.І. Мухінай. Важным момантам для вызначэння кафедрай творчых прыярытэтаў у працы стала прыняцце ў 1966–1967 гг. на кафедры праграм па мастацкай апрацоўцы драўніны, металу і па мастацкай апрацоўцы тэкстылю [3]. Пасля заканчэння мастацка-графічнага факультэта на гэтай кафедры пакінулі працаваць А.І. Сямёнава і І.П. Хіцько. Першы вёў чаканку, другі – разьбу па дрэве. “Сярод маіх аднакурснікаў, – узгадвае В. Данілаў, – былі тыя, каму гэты накірунак творчасці аказаўся вельмі блізкі. Так, Іван Бацёнга да Віцебска скончыў ва Украіне нейкую мастацкую вучэльню па разьбе па дрэве. Выдатна маляваў, умела выконваў усе віды разьбярства. Ён да трэцяга курса з намі правучыўся, зрабіў алею перадавікоў вытворчасці ў трамвайным парку. Хіцько запрашаў нас да сябе ў гурток. Студэнты рэзалі лыжкі, рабілі шкатулкі. У мяне нават музей набыў шкатулку і кружку з разьбяной ручкай у выглядзе Канька-Гарбунка”.⁴³

Многія выпускнікі добра памятаюць прагледы навучальных прац, якія праходзілі на другім паверсе старога корпуса. “Малюнкі і графічныя працы звычайна выкладалі на падлозе, жывапісныя палотны ставілі ўздоўж сцяны”.⁴⁴ “Для нас гэта было выпрабаванне і свята. Да прагледу рыхтаваліся грунтоўна, з трывогай і радасцю. Але, як большасць студэнтаў, рабілі гэта ў апошнія дні. Першымі гледачамі былі мы самі, а потым збіралася камісія”.⁴⁵ Камісія ўключала

педагогаў па спецпрадметах, загадчыка кафедры Клікушына і дэкана Шаталава. Крок за крокам камісія ацэньвала працы кожнага студэнта. “Час ад часу на лепшых працах з’яўляўся значок, які азначаў, што гэту работу забяруць у фонд кафедры”.⁴⁶ “Часта меркаванні педагогаў былі розныя, выкладчыкі спрачаліся. Пацешна ўспамінаць, як мы падслуховалі і падглядвалі за тым, як гэта адбывалася. Многія з выкладчыкаў глязеліся вельмі каларытна: “вялізны” Генеральніцкі, шчуплы, падобны на Віцына, Гаўрушка, суровы Арлоў, гаваркі тэарэтык Далматаў, дэмакратычны на адзнакі Ральцэвіч, інтэлігентны Клікушын... Часта па жэстах і ўрыўках фраз можна было прадбачыць вынікі праглядаў. Лепшыя працы адразу забіралі ў фонд, які захоўваўся ў Ніны Станіславаўны”.⁴⁷

Безумоўна, у канцы 1960-х разважаць пра радыкальны нонканфармізм у творчасці студэнтаў рэгіянальнай ВНУ было б няправільна. Разам з тым скіраванасць на свабоду і наватарства творчага мыслення ў гэтыя гады былі ўласцівыя студэнцтву. “Малчанаў, які славіўся мянушкай «Баця», стараўся вылучыцца сваімі кампазіцыямі, у якіх парушаліся прынцыпы рэалістычнай пабудовы. Пошукам сваёй мастацкай мовы вылучаліся творы Трухана, Васільева, Дасужава”.⁴⁸ “Гэта была такая артыстычная багема. (...) У Дасужава быў інтэлектуальны жывапіс, схематычны, умоўны. (...) Спрабаваў маляваць па рознаму і Трухан. (...) У яго была добрая падрыхтоўка. Увогуле, прыхільнасць да эксперыменту была ўласціва работам Васільева, Трухана, Дасужава...”.⁴⁹

Захапленне творчасцю. Творчая атмасфера, якая панавала на факультэце, моцна ўплывала на студэнтаў. Абыякавых да мастацтва здавалася не існавала. “Мы вучыліся не толькі ў педагогаў, вучыліся адзін у аднаго, у старэйшых студэнтаў, хадзілі на выстаўкі, глязелі працы віцебскіх мастакоў”.⁵⁰ Арыентацыя на творчасць, высокая ступень актыўнасці, гатоўнасць прыкласці любыя намаганні для дасягнення пастаўленай мэты былі ўласцівыя многім студэнтам гэтага курса. З вышыні сённяшняга дня зразумела, што гэта сапраўды было асаблівае пакаленне студэнтаў. Пакаленне, штуршком для якога стала “эпоха шасцідзясятых” – час, калі дух творчасці вітаў у паветры, які пранізваў сабой літаральна ўсё [3].

Сапраўднай школай для творчых эксперыментаў студэнтаў сталі творчыя гурткі па графіцы, скульптуры, акварэлі. Вялікай

⁴¹ Успаміны Мікалая Шышлова. Сакавік 2022 г., горад Жодзіна.

⁴² Успаміны Рэгіны Шабанавай. Рукапіс 2022 г.

⁴³ Інтэрв’ю з Віктарам Данілавым. Запіс 2022 г.

⁴⁴ Інтэрв’ю з Мікалаем Тарандам. Запіс 2022 г.

⁴⁵ Інтэрв’ю з Віктарам Данілавым. Запіс 2022 г.

⁴⁶ З успамінаў Юрыя Чарняка – май 2023 г.

⁴⁷ Інтэрв’ю з Віктарам Данілавым. Запіс 2022 г.

⁴⁸ Інтэрв’ю з В. Шамшурам. 2022 г.

⁴⁹ Інтэрв’ю з Віктарам Данілавым. Запіс 2022 г.

⁵⁰ Успаміны Мікалая Шышлова. Сакавік 2022 г., горад Жодзіна.

папулярнасцю карыстаўся гурток графікі пад кіраўніцтвам Р.П. Клікушына, дзе студэнты за-свойвалі тэхнікі друкаванай графікі. “Мы вы-конвалі творчыя працы ў розных тыражных тэхніках: каляровыя эстампы з выкарыстан-нем прамасленых масак з паперы, гравюры на кардоне, фанеры, лінолеуме. На лінолеуме рэзалі шчасліўчыкі, якія здолелі самастойна зрабіць разцы ці «дастаць» іх. Практыкаваліся справаздачныя гуртковыя выставы эстампаў з наступным іх абмеркаваннем” [2]. У эстамп-най майстэрні МГФ ВДУ імя П.М. Машэрава да гэтага часу захоўваюцца чатыры альбомы, у якіх сабраны дзясяткі графічных работ, што былі выкананы студэнтамі ў 1968–1970 гг. [4].

Амаль што на працягу ўсяго перыяду на-вучання заняткі гуртка скульптуры наведваў Мікалай Таранда, рыхтуючыся абараняць дыпломную працу ў пластыцы. На гуртку ў Дз. Генеральніцкага “мы шмат увагі надавалі вывучэнню відаў скульптуры, анатоміі... Але што самае галоўнае, – ляпілі з «живой мадэ-лі». Асабліва радавала тое, што наш педагог, Дзмітрый Паўлавіч, стаяў і працаваў разам з намі. Мы маглі назіраць за працэсам...” [5].

Дзякуючы Ф. Гумену і І. Сталярову з сярэ-дзіны 1960-х акварэль становіцца на мастац-ка-графічным адной з найбольш папулярных тэхнік. Нават тыя, хто займаўся на аўдытор-ных занятках у Сталярова, на гурток прыбя-галі да Гумена. Фелікс Гумен не спадзяваўся на славесныя тлумачэнні, а браў у рукі пэн-дзаль і маляваў. Ён займаўся са студэнтамі не толькі ў інстытуцкіх аўдыторыях, але шмат працаваў на пленэры, падтрымліваў свабо-ду і эксперыментатарства. А яшчэ, прыцягваў да сябе ўлюблёную ў мастацтва моладзь ак-тыўнай выставачнай дзейнасцю.

Акрамя творчасці некаторыя студэн-ты яшчэ займаліся і навукай працай. Так, В. Шамшур узгадвае, як за навуковую працу, звязаную з праграмаваннем, пад кіраўніцтвам Л.М. Цыбульскага, які чытаў курс сапраматы, ён атрымаў нават грашовую прэмію.⁵¹ Ганаровай граматай міністэрства адукацыі за сваю наву-кова-даследчую работу па мастацтвазнаўстве быў узнагароджаны і Ю. Чарняк.⁵²

Пленэры і мастацкія выставы. Пленэры, творчыя вандроўкі ў час летніх канікулаў, былі арганічнай часткай жыцця студэнтаў, месцам, дзе асабліва выразна праяўлялася іх творчая апантанасць. “На занятках па дрэваапрацоўцы мы загадзя зрабілі сабе эцюднікі для пленэ-раў, – узгадваў В. Шамшур”.⁵³ Выхад на эцю-ды, паездка на пленэр звычайна завяршаліся

выставамі. Менавіта такую персанальную выставу пасля летніх канікул, з падтрымкай І.М. Сталярова, ужо на першым годзе навучан-ня арганізаваў Уладзімір Напрэенка.⁵⁴

На двух першых курсах вучэбныя пленэры праходзілі ў Віцебску. Але найбольш ціка-вымі для студэнтаў былі творчыя вандроўкі па краіне. Адным з самых актыўных у гэтым сэнсе быў, напэўна, Віктар Данілаў. Геаграфія яго пленэрных вандровак уражвае: падарож-жа па Крыме (лета 1967), Ташкент, Самарканд, Бухара, Ангрэн (лета 1968), Памір (лета 1969), Пскоў (лета 1970). З кожнай з паездак ён пры-возіў эцюды алеем, акварэллю, замалёўкі. “Ужо першая вандраванне-пленэр даў не менш, чым працэс вучобы ў інстытуце. Пасля гэтага падарожжа мы з Гугніным зрабілі выста-ву. На гэтай выставе Ф. Гумен папрасіў пада-рыць эцюд, які яму спадабаўся. Для мяне гэта быў вялікі гонар!”⁵⁵

Удзел у выставачнай дзейнасці заўсёды лічыўся сапраўдным крытэрыем творчай ак-тыўнасці студэнтаў. “Добра памятаю нашу выставу, на першым курсе, у калідоры старо-га будынку мастацка-графічнага факультэ-та. Выставілі свае работы тры студэнты: Мікалай Гунін, Яўген Панамарэнка і Юрый Чарняк. Мы гэтым ганарыліся і ў падарунак ад кафедры жывапісу атрымалі акварэльную паперу «таршон», акварэльныя фарбы і пэн-дзлі”.⁵⁶ Другая выстава Ю. Чарняка адбылася ў 1967 годзе пасля яго вяртання з цаліны. “Гэта была персанальная выстава, на якой я пака-заў намаляваныя мной партрэты”.⁵⁷ Пра свой удзел у выставах узгадваў і М. Таранда: “На другім курсе я прадставіў больш за 20 эцю-даў. На гэтай выставе пазнаёміўся з Леанідам Анцімонавым”.⁵⁸ Выставы адкрываюцца не толькі на тэрыторыі навучальнай установы, але і ў горадзе. Падобныя экспазіцыі з удзе-лам выкладчыкаў і студэнтаў мастацка-графіч-нага факультэта арганізаваліся, пачынаючы з 1965 года, як узгадваў Леанід Анцімонаў.⁵⁹ Яўгену Панамарэнка памятаецца ўдзел у та-кой выставе студэнтаў у старой выставачнай зале па вуліцы Леніна, дзе ён экспанавалі дзве акварэлі і плоска выемкавую разьбу па дрэве.

Студэнты наведвалі і выставы, што адкры-валіся ў Маскве. “Запомнілася групавая паезд-ка на Усесаюзную выставу ў Цэнтральнай вы-ставачнай зале СССР (Манеж, 1967), наведван-не Трэццякоўскай галерэі, Музея выяўленчых

⁵⁴ З успамінаў У. Напрэенкі. Запіс – май 2023 г.

⁵⁵ Інтэрв’ю з Віктарам Данілавым. Запіс 2022 г.

⁵⁶ Успаміны Яўгена Панамарэнка. Рукапіс 2022 г.

⁵⁷ З успамінаў Юрыя Чарняка – май 2023 г.

⁵⁸ Успаміны Мікалая Таранды. 2022 г.

⁵⁹ Рукапіс інтэрв’ю з Л.С. Анцімонавым, снежань 1999. Архіў М.Л. Цыбульскага.

⁵¹ Інтэрв’ю з В. Шамшуром. 2022 г.

⁵² З успамінаў Юрыя Чарняка – май 2023 г.

⁵³ Інтэрв’ю з В. Шамшуром. 2022 г.

мастацтваў імя Пушкіна.⁶⁰ “Велізарная выстава, прысвечаная стагоддзю Анры Маціса (1969), а таксама шэраг іншых выставак з наступным іх абмеркаваннем”.⁶¹

Часопіс “Брацкі веснік”. Адметнай з’явай гэтага выпуску стала падрыхтоўка і выданне рукапіснага часопіса пад назвай “Брацкі веснік”. Часопіс лічыўся паўпадпольным, хаця пра яго ведаў Р.П. Клікушын і іншыя выкладчыкі факультэта. “Ідэя «Брацкага весніка» нарадзілася ў нашым пакоі, – узгадвае М. Шышлоў. – У пачатку семестра нам пачалі чытаць курс «Атэзізм». Лекцыі часта перамяжоўваліся цытатамі са штомесячнага часопіса евангельскіх хрысціян-баптыстаў «Брацкі веснік». Здаецца, гэта Саша Дасужаў прапанаваў выдаваць (гучна сказана!) свой гумарыстычны часопіс, які б асвятляў студэнцкія справы курса, факультэта, інстытута. Першыя нумары часопіса выглядалі так: браўся звычайны школьны сшытак у клетку дванаццаці старонак за 2 капейкі і разразаўся напалову. Такімі былі першы і некалькі наступных нумароў «часопіса». У выпусках змяшчаліся шаржы (толькі сяброўскія) на аднакурснікаў і выкладчыкаў, скетчы, анекдоты, замалёўкі, смешныя выразы, жарты. Першы нумар рабілі з цяжкасцю і доўга. Не было вопыту і адпаведнага матэрыялу. Праз некалькі месяцаў, калі колькасць рэспандэнтаў значна павялічылася, памер часопіса вырас да цэлага сшытка. А апошнія нумары былі зроблены на чарцёжнай паперы і нават дзе-нідзе з фотаздымкамі”.⁶² У гэты час карыкатурай на курсе захапляліся многія. “З сённяшняга пункту гледжання, часопісы былі на дзіцячым узроўні, кароткія тэксты, афарызмы нашых педагогаў. Але знайшоўся нехта, хто палічыў, што гэта шкодная з’ява. З гэтай нагоды «прашарсцілі» ўсіх і папярэдзілі, каб мы ўсё гэта спынілі.⁶³ Відавочна, разбіральніцтва не мела працягу толькі таму, што гэта быў выпускны курс і да таго ж студэнты добра вучыліся.

Тым не менш выпуск часопіса не спыніўся. Яго значнасць і якасць з часам толькі павышлася, але немудрагелістыя малюнкi і допісы пад імі былі зразумелыя часцей за ўсё толькі студэнтам курса. Праўда і педагогі часта прасілі яго паглядзець, разумеючы, пра што ідзе размова. На працягу трох семестраў было выпушчана каля 20 нумароў “Брацкага весніка”. Часта нумары сыходзілі невядома куды, таму нейкага архіва амаль не існуе. Калі назапашвалася пэўная колькасць матэрыялу, тады ў пакоі нумар 81 за вялікім круглым сталом збіраўся

“клуб рэдактараў”. Вядома, склад яго часам мяняўся. Але сярод асноўных рэдактараў былі А. Дасужаў, В. Васільеў, Л. Мірзаян, М. Шышлоў і В. Трухан з нязменнай гітарай.

Мастацкая самадзейнасць і спорт. Пры В. Шаталаве творчая актыўнасць студэнтаў у розных формах музычнага, харэаграфічнага мастацтва ўсяляк падтрымлівалася. “Паколькі наш факультэт размяшчаўся ў адным корпусе з факультэтам пачатковых класаў, многія нумары мастацкай самадзейнасці таксама ставіліся сумесна, – адзначае Ю. Чарняк. – Ятанчыў з пятага класа... У інстытуце прыцягваў мяне да канцэртаў В. Алтыбаеў, які кіраваў танцавальным калектывам. Звычайна мы выконвалі народныя танцы і танцы народаў свету. У інстытуце я зацікавіў танцамі В. Данілава і В. Скобава”.⁶⁴ “Сапраўды, мы пазнаёміліся на першым курсе праз танцавальны калектыў, – падкрэслівае В. Данілаў. – У дзяцінстве я з 6 да 10 год займаўся ў калектыве народнага танца. А ўжо ў час вучобы на мастацка-графічным факультэце менавіта дзякуючы танцам атрымаў сваю першую стыпендыю”.⁶⁵ Даволі часта ў інстытуце праводзіліся конкурсы мастацкай самадзейнасці, у якіх студэнты гэтага выпуску прымалі самы актыўны ўдзел. Пазней, калі Алтыбаеў стаў кіраваць танцавальным калектывам у галоўным корпусе, В.Р. Шаталаў даручыў рыхтаваць праграму з танцамі Ю. Чарняку. І калі на трэцім курсе праходзіў студэнцкі фестываль, менавіта Чарняк паставіў для гэтага конкурсу некалькі танцаў. “А яшчэ зімой мы ездзілі з агітбрыгадамі выступаць у падшэфныя калгасы. Кожны выхадны недзе праходзілі такія канцэрты”.⁶⁶

Звычайна канцэрты ладзіліся на факультэце і ў галоўным корпусе, што размяшчаўся на вуліцы Замкавай. Віктар Данілаў да таго ж выступаў з вакальнымі нумарамі. Яго слухалі з задавальненнем. У Данілава былі ўлюблёныя песні – часцей за ўсё з рэпертуара Магамаева, Хіля, Абадзінскага. Яму даводзілася выступаць і на тэлебачанні, і ў кафэ “Маладзёжнае”. Танцавальны і вакальны калектывы два разы ездзілі выступаць у Даўгаўпілс, а таксама на фестываль песні ў Вільню. “Там ладзілі дзень танца і дзень песні. Туды прыезджала вялікая колькасць калектываў ад рэспублік. Ад Беларусі ехалі мы і БДУ”.⁶⁷

Спортам займаўся не толькі ў вольны час, а амаль што прафесійна – удзельнічалі ў спаборніцтвах. Аляксандр Дасужаў добра гуляў у валејбол. Царык быў баскетбалістам і

⁶⁰ Успаміны Яўгена Панамарэнкі. Рукапіс 2022 г.

⁶¹ Успаміны Мікалая Шышлова. Сакавік 2022 г., горад Жодзіна.

⁶² Там жа.

⁶³ Інтэрв’ю з Віктарам Данілавым. Запіс 2022 г.

⁶⁴ З успамінаў Юрыя Чарняка – май 2023 г.

⁶⁵ Інтэрв’ю з Віктарам Данілавым. Запіс 2022 г.

⁶⁶ З успамінаў Юрыя Чарняка – май 2023 г.

⁶⁷ Інтэрв’ю з Віктарам Данілавым. Запіс 2022 г.

ўвесь час прападаў на зборах і спаборніцтвах. Баскетболам займаўся і Я. Панамарэнка. “Наша каманда ездзіла ў Магілёў, Смаленск і Брэст на спаборніцтвы, дзе мы выступалі за наш педінстытут”.⁶⁸ Па заканчэнні інстытута М. Шышлову нават прапаноўвалі застацца працаваць на кафедры фізічнага выхавання. “Я чатыры гады гуляў у футбол за інстытут, а на чацвёртым і пятым курсах змагаўся на гарадскіх, абласных, рэспубліканскіх спаборніцтвах па барацьбе. (...) Калі прапанавалі застацца на спорткафедры, то без ваганняў рашуча адмовіўся. Ужо тады яразумеў, што вялікім спартоўцам мне не быць”.⁶⁹

“**Планета Цаліна**”. Студэнцкі рух называўся трэцім працоўным семестрам. У гэтым руху бралі ўдзел мільёны беларускіх студэнтаў. У 1966–1970 гг. “гэта была нейкая асаблівая актыўнасць, несущішая энергія студэнцтва, – успамінае М. Таранда. – Худграфайцы прымалі самы актыўны ўдзел у гэтых ударных маладзёжных будоўлях”.⁷⁰

Упершыню ўлетку 1966 года студэнты прынялі ўдзел у асваенні “віцебскай цаліны”. “Наш будатрад паехаў у Чашнікі, – адзначаў В. Данілаў. – Камандзір атрада – Волкаў, брыгадзір – Таранда. У Чашніках мы будавалі – выконвалі земляныя работы, залівалі падмурак, рабілі апалубку, цагляны мур... Нас было каля 15 чалавек. Жылі ў вагончыках. З нашых былі Таранда, Волкаў, Гүгнін, Чарняк, Бацёнга, Данілаў, Кавальчук, Шабанава, Мяцеліца. І будучая жонка Мікалая Таранды – Тамара Хруцкая”.⁷¹

Але, канешне ж, самай запамінальнай была паездка ў будатрад у Казахстан. “Я двойчы ездзіў у будаўнічы атрад на цаліну, – успамінае М. Таранда. – Першы раз камандзірам атрада ездзіў Мікалай Ставер з кафедры філасофіі. Мы будавалі аўчарні – мяшканні для ўтрымання авечак, майстэрні для камбайнаў. Добра зараблялі. Перад тым як паехаць на цаліну, студэнтам трэба было здаць экзаменацыйную сесію датэрмінова, прайсці медкамісію, а потым нас чакала доўгая дарога. Мы патрапілі ў сапраўдныя цалінныя ўмовы. Прывазная вада і стэпавыя прасторы. Частыя палявыя буры...”⁷² “Наш атрад называўся «Брыганціна». Мы зрабілі самі эмблему. Выразалі на лінолеуме, аддрукавалі і прышылі сабе на адзенне”.⁷³

На цаліну ехалі трое сутак у цягніку. З’язджалі ўвечары, канчатковая чыгуначная

станцыя Аляксандраў Гай. “Там нас пасадзілі ў грузавыя машыны і мы дабіраліся да месца свайго лагера – пасёлка Казталаўка ў Фурманаўскім раёне. Размясцілі нас у будынку інтэрната. Мы пабудаваці там школу, клуб. Камандзірам атрада быў Фёдар Ціханаў з фізмата. Прымаючы ўдзел у летнім працоўным семестры, мы яшчэ знаходзілі час і на мастацкую самадзейнасць, мы выступалі... Маёй напарніцай па танцах была Ася Зіноўева, з якой мы выконвалі мексіканскі танец і беларускую польку. Я таксама танцаваў танец «Яблчка». Адночы нават выступалі на фестывалі, дзе сустракалася некалькі атрадаў”.⁷⁴

У 1967 годзе на будаўнічых аб’ектах Уральскай вобласці працавала некалькі атрадаў з Віцебска. Імі была пабудавана вялікая колькасць аб’ектаў. Атрадам “Брыганціна” Віцебскага педагагічнага інстытута сярод насельніцтва Фурманаўскага раёна было прачытана некалькі лекцый, дадзена 2 канцэрты мастацкай самадзейнасці. Байцы СБА прайшлі па месцах баёў легендарнай Чапаеўскай дывізіі [6]. “Сярод СБУ ва Уральскім краі наш атрад заняў першае месца. А калі камісар штаба Натан Веліковіч убачыў, што я малюю партрэты, – узгадвае Ю. Чарняк, – ён звярнуўся да мяне з прапановай пераехаць ва Уральск і працягнуць работу ў штабе. Задача ставілася не простая – выканаць партрэты лепшых цаліннікаў для Кнігі пашаны, якая стваралася ў дзвюх версіях для ЦК УЛКСМ і ЦК ЛКСМБ. Кожны дзень да мяне прывозілі па 2–3 чалавекі для таго, каб я іх маляваў. Я маляваў у дворыку і зрабіў каля 25 партрэтаў. Некаторыя з іх былі надрукаваныя ў газеце «Прыўралле»”.⁷⁵ “Вярталіся ў Віцебск мы з медалямі «За асваенне цаліны»”.⁷⁶

Дыпломныя працы. Выкананне дыпломных работ у галіне жывапісу, графікі, скульптуры было адметнасцю мастацка-графічнага факультэта ад самага пачатку яго існавання. У выбары тэм дыпломных работ важная роля належала ідэйнай накіраванасці, прыярытэт аддаваўся творах на гісторыка-рэвалюцыйныя, ваенна-патрыятычныя і вытворчыя тэмы. Зразумела, што тэмы, як і характар, накіраванасць творчасці дыпломнікаў, адпавядалі часу, былі падкрэслена рэалістычнымі. І разам з тым сведкі тых падзей узгадваюць шырокі дыяпазон інтэрпрэтацыі сацыяльных сюжэтаў, вольную манеру жывапісу і нават у нечым эксперыментальны характар твораў маладых мастакоў [3].

Заяўкі на выкананне дыпломных работ падавалі ўсё. Іх уважліва разглядалі на кафедры.

⁶⁸ Успаміны Яўгена Панамарэнка. Рукапіс 2022 г.

⁶⁹ Успаміны Мікалая Шышлова. Сакавік 2022 г., горад Жодзіна.

⁷⁰ Інтэрв’ю з Мікалаем Тарандам. Запіс 2022 г.

⁷¹ Інтэрв’ю з Віктарам Данілавым. Запіс 2022 г.

⁷² Інтэрв’ю з Мікалаем Тарандам. Запіс 2022 г.

⁷³ Інтэрв’ю з Віктарам Данілавым. Запіс 2022 г.

⁷⁴ З успамінаў Юрыя Чарняка – май 2023 г.

⁷⁵ Там жа.

⁷⁶ Інтэрв’ю з Віктарам Данілавым. Запіс 2022 г.

Некаторым студэнтам раілі змяніць тэму, тэхніку выканання ці зрабіць якую-небудзь распрацоўку па начартальнай геаметрыі, па розных пытаннях выкладання выяўленчага мастацтва ў школе. Так ці інакш, але “на апошнім курсе ўсе заняты па спецпрадметах ужо падспудна ўспрымаліся крыху па-іншаму, праз прызму будучага дыплама”.⁷⁷ Апошнія некалькі месяцаў перад абаронай кафедра пастаянна праглядала гатоўнасць работ, выкладчыкі хадзілі па майстэрнях, дзе ў кожнай працавалі 2–3 чалавекі, калі гэта быў, напрыклад, жывапіс.⁷⁸ Перад апошняй кафедрай дыпломныя работы прыходзілі глядзець рэцэнзенты. Пісалі водгукі.⁷⁹ Адметна, што рэцэнзентамі запрашаліся вядомыя беларускія мастакі, у большасці з Мінску і Віцебску.⁸⁰ Старшынёй дзяржаўнай экзаменацыйнай камісіі па абароне дыпломных работ у 1970-м годзе быў вядомы беларускі мастак Пётр Серапіёнавіч Крахалёў.

У фондах кафедры выяўленчага мастацтва захавалася ўсяго некалькі тлумачальных запісак да дыпломных работ 1970 года, што рабіліся па кафедры малюнка і жывапісу (зараз выяўленчага мастацтва). Большасць дыпломнікаў адзначае, што кампазіцыі дыпломных работ ствараліся на падставе вялікай колькасці накідаў, замалёвак эцюдаў, эскізаў. Аналіз прадстаўленых там матэрыялаў, рэцэнзій яскрава сведчыць пра адказнасць і сур’ёзнасць падыходаў да выканання дыпломнай работы, а таксама пра высокі ўзровень жывапісных і графічных твораў. Усе ніжэй разгледжаныя дыпломныя работы па графіцы і жывапісу атрымалі выдатныя і добрыя адзнакі.

Пад кіраўніцтвам Р. Клікушына выконвалася некалькі работ па графіцы і шрыфтах. Адна з іх – дыпломная праца В. Данілава на тэму “Самарканд” (серыя лінагравюр). “Намінальна кіраўніком у мяне быў Шаталаў, але рэальна вёў Клікушын. Так атрымалася, што да мяне ён ужо набраў сабе дыпломнікаў, але ж паколькі я займаўся ў яго гуртку з другога курса, ён не мог мне адмовіць”.⁸¹ Рэцэнзент Г.Ф. Шутаў адзначаў: “Дыпломная праца В. Данілава перш за ўсё цікава па сваёй задуме. Тры графічныя лісты: «Стары Самарканд», «Самарканд-горад кантрастаў» і «Новы Самарканд» раскрываюць складаную і экзатычную карціну старажытнага горада. Каб знайсці і расказаць гэтую гісторыю, аўтару трэба было пабываць у гэтым горадзе і прарабіць вельмі вялікую карпатлівую працу па пошуку і вивучэнні матэрыялаў

на гэтую тэму. (...) Праца выканана на прафесійным узроўні”.⁸²

Дыпломная праца М. Гугніна на тэму “Горад Полацк” (серыя лінагравюр) выконвалася таксама пад кіраўніцтвам Р. Клікушына. Серыя складалася з пяці гравюр, на якіх былі адлюстраваны некаторыя гістарычныя помнікі і краявіды сучаснага Полацка. Ужо вядомы нам Г.Ф. Шутаў піша ў сваёй рэцэнзіі: “Кожнаму графічнаму аркушу ўласцівы свой падыход, але ў цэлым серыя ўяўляе сабой адзінае цэлае. Асабліва цікавыя лісты, прысвечаныя архітэктурным пабудовам мінулага – саборам Полацка”.⁸³

Тэхніка лінагравюры была выбрана для дыпломнай працы на тэму “Віцебск” і В. Волкавым (кіраўнік Р.Ф. Клікушын). Серыя ўключала пяць аркушаў, на якіх быў адлюстраваны зімовы горад. Рэцэнзент адзначаў: “Дзякуючы своеасаблівай тэхніцы выканання лінагравюр Валерыя Волкаў дасягае ў сваіх працах серабрыстай гамы, якая быццам бы свеціцца. Да рашэння сваёй дыпломнай працы аўтар падыходзіў прафесійна, умела выкарыстоўваючы магчымасці лінагравюры”.⁸⁴

Трыпціх “Памежнікі”, які быў выкананы М. Ключевым у яго дыпломнай працы (кіраўнік Р.Ф. Клікушын) вылучаўся жанравай распрацаванасцю. “Тэма трыпціха вырашаецца нарастаючым дынамізмам (...) Усё гэта дасягаецца дзякуючы ўмеламу кампазіцыйнаму рашэнню”.⁸⁵ “Мяжа з дзяцінства бударажыла маё ўяўленне, – піша аўтар работы ў тлумачальнай запісцы, – я зачытваўся кнігамі аб слаўных хлопцах у зялёных фуражках. Мне пашчасціла служыць у пагранічных войсках на суровым Далёкім Усходзе. (...) Калі я паступіў на мастацка-графічны факультэт пасля дэмабілізацыі, я ўжо ведаў, якой будзе тэма маёй дыпломнай працы. Так ці інакш, і ўсе вольныя вучэбныя кампазіцыі я звязваў са сваёй тэмай”.⁸⁶

У фармаце кніжнай графікі была выканана дыпломная праца С. Кічко (кіраўнік Р.Ф. Клікушын), якая ўяўляла сабой арыгінальна аформленае аўтарскае двухтомнае выданне ў вокладцы і супервокладцы. Тэма – беларускія народныя казкі. “Кніжная графіка – гэта вельмі складаная і карпатлівая праца, – адзначаецца ў рэцэнзіі на гэту работу. – Сюды ўваходзіць і канструктыўнае рашэнне, і архітэктоніка ўсяго выдання, пошукі

⁷⁷ Успаміны Мікалая Шышлова. Сакавік 2022 г., горад Жодзіна.

⁷⁸ Інтэрв’ю з Мікалаем Тарандам. Запіс 2022 г.

⁷⁹ Там жа.

⁸⁰ Інтэрв’ю з В. Шамшурам. 2022 г.

⁸¹ Інтэрв’ю з Віктарам Данілавым. Запіс 2022 г.

⁸² З рэцэнзіі Г.Ф. Шутава на дыпломную работу В. Данілава. Архіў кафедры выяўленчага мастацтва.

⁸³ З рэцэнзіі Г.Ф. Шутава на дыпломную работу М. Гугніна. Архіў кафедры выяўленчага мастацтва.

⁸⁴ З рэцэнзіі Г.Ф. Шутава на дыпломную работу В. Волкава. Архіў кафедры выяўленчага мастацтва.

⁸⁵ З рэцэнзіі Г.Ф. Шутава на дыпломную работу М. Ключева. Архіў кафедры выяўленчага мастацтва.

⁸⁶ З тлумачальнай запіскі да дыпломнай работы М. Ключева. Архіў кафедры выяўленчага мастацтва.

рашэння асобных элементаў кнігі, каляровае афармленне і многія іншыя пытанні. С. Кічко імкнецца з дапамогай характэрных элементаў арнаменту шрыфту, уласцівых Беларусі, стварыць агульную гармонію выдання”.⁸⁷

Цікавыя дыпломныя работы былі створаны і ў галіне жывапісу. “Для мяне пытанне, у якім матэрыяле рабіць дыпломную работу, не стаяла, – адзначае М. Шышлоў. – Толькі ў жывапісе. Мне вельмі пашанцавала, што кіраўніком у мяне стаў Альберт Васільевіч Някрасаў”.⁸⁸ Тэма жывапіснай кампазіцыі М. Шышлова – “Трывожныя гады” была прысвечана перыяду арганізацыі калгасаў у канцы дваццатых–пачатку трыццатых гадоў. У тлумачальнай запісцы вельмі старанна прапрацаваны сюжэт, яго гістарычны кантэкст, характар вобразаў, каларыстычнае і пластычнае рашэнне кампазіцыі. Адчуваецца вельмі глыбокі і сур’ёзны падыход да кампазіцыі і сюжэтнай арганізацыі твора. Ацэнка камісіі – выдатна!

А.В. Някрасаў быў таксама кіраўніком дыпломнай працы У. Малчанова на тэму “У пачатку стагоддзя. Стачка”. “У сваёй карціне я жадаў паказаць, як рабочыя згуртоўваюцца на барацьбу і гатовыя выбухнуць падобна бомбе, каб разбурыць гэтую турму прыгнечаных душ”.⁸⁹ У рэцэнзіі В.Е. Ціханенка адзначаў: “Праца Малчанова, на мой погляд, выгадна адрозніваецца ад іншых дыпломных работ сваёй завершанасцю і выкананнем. (...) Аўтар добра адчувае час дадзенай падзеі, і я б сказаў, у значнай ступені перадаў гэта”.⁹⁰

Выдатную адзнаку атрымала і дыпломная праца М. Глушко на тэму “Віцебск індустрыяльны” (кіраўнік Я.К. Красоўскі). Яна ўключала серыю пейзажаў з выявамі шэрагу прадпрыемстваў прамысловасці: “Працаваў над гэтымі краявідамі я доўга. Зрабіў шмат накідаў, асобных элементаў прадпрыемстваў, машын, змяняў кампазіцыі”.⁹¹ Рэцэнзент мастак М.Д. Міхайлаў адзначаў: “У цэлым усе пейзажы серыі добра скампанаваныя, вытрыманыя ў каларыце, жывапіс лаканічны. Творы Глушко не назавеш натурнымі эцюдамі, гэта станковыя рэчы. (...) Серыя заслугоўвае ўвагі і станоўчай адзнакі”.⁹² Камісія падтрымала рэцэнзента. Ацэнка за працу – выдатна.

Гісторыка-рэвалюцыйная тэма і тэма памяці выразна прагучалі ў дыпломных працах

⁸⁷ З рэцэнзіі Г.Ф. Шутава на дыпломную работу С. Кічко. Архіў кафедры выяўленчага мастацтва.

⁸⁸ Успаміны Мікалая Шышлова. Сакавік 2022 г., горад Жодзіна.

⁸⁹ З тлумачальнай запіскі да дыпломнай работы У. Малчанова. Архіў кафедры выяўленчага мастацтва.

⁹⁰ З рэцэнзіі В.Е. Ціханенкі на дыпломную работу У. Малчанова. Архіў кафедры выяўленчага мастацтва.

⁹¹ З тлумачальнай запіскі да дыпломнай работы М. Глушко. Архіў кафедры выяўленчага мастацтва.

⁹² З рэцэнзіі М.Д. Міхайлава на дыпломную работу М. Глушко. Архіў кафедры выяўленчага мастацтва.

В. Пацэнкі “Хадзілі мы паходамі” (3 часоў грамадзянскай вайны) (кіраўнік В.Р. Шаталаў), І. Рудчыка – “Хвіліна маўчання” (Памяці герояў Брэсцкай крэпасці) (кіраўнік Я.К. Красоўскі), Д. Цырліна – “Хатынь” (кіраўнік А.В. Някрасаў). “Калі былі зацверджаны эскізы, – адзначае Д. Цырлін, – мне была прапанавана творчая камандзіроўка ў Хатынь, пасля знаходжання ў якой быў створаны канчатковы варыянт кампазіцыі”.⁹³

Глыбінёй асэнсавання трагедыі вайны вылучалася дыпломная работа М. Таранды “Маці” (кіраўнік А.Р. Арлоў), які ў тлумачальнай запісцы прызнаваўся: “У нас у сям’і было 14 дзяцей, з іх сем сыноў не вярнуліся з фронту. Рэзка ўрэзаўся мне ў памяць вобраз маці, якая дрыжачымі рукамі трымала пажоўклыя ад часу лісты ад сваіх сыноў з фронту. Колькі гора і смутку было ў яе вачах... Таму я вырашыў тэмай сваёй дыпломнай работы абраць менавіта гэтую тэму”.⁹⁴ Ацэньваючы работу М. Таранды, рэцэнзент адзначаў: “Адчуваецца, што аўтар неабыхавы да ўзятая тэмы, а гэта я лічу галоўным у працы і ў выбары сюжэта. Не пакідае сумневу тое, што дыпломнік прафесійна авалодаў кампазіцыяй, малюнкам і жывапісам, тымі навыкамі, якія неабходны не толькі мастаку, але і педагогу”.⁹⁵

Часам вобразы галоўных герояў сваіх карцін на гістарычную тэму маладыя мастакі пісалі з саміх сябе. Так адбылося і ў дыпломнай рабоце А. Вішнеўскага “Новая школа” (кіраўнік Я.К. Красоўскі), дзе вобраз цэнтральнага персанажа – камсамольца, які вярнуўся з франтоў грамадзянскай вайны і стаў настаўнікам, мастак маляваў з сябе.

Дыпломная праца У. Напрээнкі (кіраўнік Ф.Ф. Гумен), якая ўключала серыю акварэльных нацюрмортаў, аказалася адной з запамінальных. Рэцэнзент В.І. Ральцэвіч адзначаў: “Адметнай асаблівасцю серыі з’яўляецца бяспрэчная тэхнічнасць. Дыпломнік па-майстэрску валодае багатым арсеналам тэхнічных прыёмаў няпростай акварэльнай тэхнікі. У акварэльных аркушах няма ўласцівай студэнтам нясмеласці, усе працы зробленыя рукой майстра, што ведае, як рабіць і як дамагчыся любога танальнага і жывапіснага эфекту”.⁹⁶

Як і папярэдня, на “выдатна” была абаронена і дыпломная работа па акварэлі Я. Панамарэнкі “Віцебск сёння” (кіраўнік

⁹³ З тлумачальнай запіскі да дыпломнай работы Д. Цырліна. Архіў кафедры выяўленчага мастацтва.

⁹⁴ З тлумачальнай запіскі да дыпломнай работы М. Таранды. Архіў кафедры выяўленчага мастацтва.

⁹⁵ З рэцэнзіі В.Е. Ціханенкі на дыпломную работу М. Таранды. Архіў кафедры выяўленчага мастацтва.

⁹⁶ З рэцэнзіі В.І. Ральцэвіча на дыпломную работу У. Напрээнкі. Архіў кафедры выяўленчага мастацтва.

Ф.Ф. Гүмен). У серыі акварэляў, якая ўключала шэсць аркушаў, адлюстраваны розныя куткі горада. Дыпломная работа Я. Панамарэнкі сведчыла “аб значных здольнасцях, і аб дастатковым валоданні тэхнікай акварэльнага жывапісу. Лепшыя аркушы серыі добра арганізаваны і закампанаваны”.⁹⁷

Траекторыі творчасці. Сярод выпукнікоў 1970 года нямала тых, хто прысвяціў уласнае жыццё педагагічнай дзейнасці: нехта працаваў у звычайных школах, іншыя ў мастацкіх школах, вучылішчах. Пры гэтым многія з настаўнікаў і выкладчыкаў свой вольны час аддавалі ўласнай творчасці, самарэалізацыі сябе ў розных відах мастацтва – жывапісе, графіцы, дэкаратыўна-прыкладным мастацтве, і нават у паэзіі (як Р. Шабанава). Для некаторых творчасць у іх жыцці стаяла нароўні, а часам і вышэй за выкладчыцкую дзейнасць. Аналіз прафесійнага майстэрства педагогаў па мастацтве патрабуе спецыяльнага артыкула, мы ж звярнем нашу ўвагу толькі на тых выпускніках 1970-га года, якія пакінулі значны след у гісторыі мастацтва Беларусі. А паколькі ў адным даследаванні немагчыма распавесці аб усіх дасягненнях і багацці іх творчых лёсаў, таму пазначым персаналіі найбольш вядомых творцаў толькі кароткімі даведкамі.

Многія з выпускнікоў 1970-га года прынялі ўдзел у двух выставачных праектах “Настаўнік і вучні”, што арганізаваў Нацыянальны мастацкі музей Рэспублікі Беларусь. Абодва праекты былі звязаны з Віцебскай школай акварэлі. Першы з іх быў прысвечаны 70-гадоваму юбілею Фелікса Гүмена (2012), другі – Івану Сталярову (2015).

У акварэлі выразна заявіў аб сабе *Уладзімір Напрэенка*. Перыяд 1970–1980-х гг. – час актыўнай творчай і выставачнай дзейнасці, перыяд пошуку сваёй манеры і тэхнічных прыёмаў. У Напрэенка шмат вандруе, працуе на пленэрах. У яго творах паўстаюць беларускія мястэчкі, прыбалтыйскія гарады, будоўля БАМа, неабсяжныя прасторы Поўначы, непаўторнасць гарадоў Цюмені і Табольска і велічны Памір. У 1990-м майстра становіцца сябрам Беларускага саюза мастакоў, звяртаецца да жанравай і тэматычнай карціны, партрэта. Творы знаходзяцца ў Нацыянальным мастацкім музеі Рэспублікі Беларусь, фондах Беларускага саюза мастакоў, Віцебскім абласным краязнаўчым музеі, Магілёўскім абласным мастацкім музеі імя П.В. Масленікава, прыватных калекцыях.

Пераважна тэхніцы акварэлі ў творчасці аддае перавагу і *Яўген Панамарэнка*. Праца

ў розны час настаўнікам малявання і чарчэння ў сярэдняй школе, выкладчыкам жывапісу ў полацкай і наваполацкай дзіцячых мастацкіх школах не перашкаджала яму прымаць актыўны ўдзел у мастацкіх выставах. З 1970 года ён пастаянны ўдзельнік міжнародных, рэспубліканскіх, абласных і замежных выставак. З 1989 года сябра Саюза мастакоў СССР, з 1992 года – Беларускага саюза мастакоў. Працы яго знаходзяцца ў Нацыянальным мастацкім музеі Рэспублікі Беларусь, Віцебскім абласным краязнаўчым музеі, Полацкай карціннай галерэі, Музеі гісторыі і культуры горада Наваполацка, прыватных зборах у Беларусі і за мяжой.

У гісторыю Віцебскай акварэлі, якая сёння вядома як унікальная з’ява і самабытная школа, свае імёны назаўжды ўпісалі А. Ясюкайць і М. Гүгнін.

Мікалай Гүгнін (1946–2022) выкладаў у ВДУ імя П.М. Машэрава, кандыдат мастацтвазнаўства (1982), дацэнт, загадчык кафедры выяўленчага мастацтва (2001–2011). Вядомы як мастацтвазнаўца, педагог, графік. Даследаваў гісторыю і праблемы развіцця беларускай кніжнай графікі. Сябра Беларускага саюза мастакоў (1991). У 1970-х – пачатку 1990-х гг. аддаваў перавагу экслібрису, тэхніцы лінаграфіі. З сярэдзіны 1990-х больш актыўна працаваў у тэхніцы акварэлі і гуашы. Работы знаходзяцца ў Нацыянальным мастацкім музеі Рэспублікі Беларусь, Нацыянальным Полацкім гісторыка-культурным музеі-запаведніку, Віцебскім абласным краязнаўчым музеі, прыватных калекцыях.

Антон Ясюкайць (1944–2012) вядомы як мастак, пейзажыст, графік. Пераважная большасць яго твораў – пейзажы, якія напісаны з натуры ў наваколлях Бабруйска (дзе ён жыў увесь час пасля заканчэння мастацка-графічнага факультэта), роднай вёскі Навіянка Гродзенскай вобласці, на абшарах Беларусі, Расіі, Польшчы. Актыўную творчую дзейнасць ён сумяшчаў з педагагічнай у Бабруйскім дзяржаўным прафесійна-тэхнічным мастацкім каледжы (былым 15-м Бабруйскім мастацкім прафесійна-тэхнічным вучылішчы). У мастацкіх выставах прымаў удзел з 1967 года. Удзельнік міжнародных, усесаюзных і рэспубліканскіх выставак. У 1977 годзе прыняты ў Саюз мастакоў СССР. Акрамя акварэлі пісаў у алейнай тэхніцы, аддаваў перавагу пейзажу і нацюрморту. Творы мастака знаходзяцца ў Нацыянальным мастацкім музеі Рэспублікі Беларусь, Магілёўскім абласным мастацкім музеі імя П.В. Масленікава, Мастацкім музеі імя В.К. Бялыніцкага-Бірулі (г.п. Бялынічы), мастацкай галерэі горада Светлагорска,

⁹⁷ З рэцэнзіі В.І. альцэвіча на дыпломную работу Я. Панамарэнкі. Архіў кафедры выяўленчага мастацтва.

а таксама ў прыватных калекцыях у Беларусі, Расіі, Польшчы, Чэхіі, ЗША.

Як выдатны мастак і навуковец, даследчык беларускага мастацтва заявіў пра сябе *Вячаслаў Шамшур*. Ён адзін з першых беларускіх даследчыкаў творчасці Малевіча, Шагала, Лісіцкага і іншых мастакоў паслярэвалюцыйнага Віцебска. З 1970 г. В. Шамшур пачаў выкладаць у Віцебскім дзяржаўным педагагічным інстытуце (цяпер ВДУ імя П.М. Машэрава), загадваў кафедрай мастацтваў (1986–2005), сёння з’яўляецца прафесарам кафедры дэкаратыўна-прыкладнага мастацтва і тэхнічнай графікі. Кандыдат мастацтвазнаўства (1980), прафесар (1993). Сябра Беларускага саюза мастакоў (1993). Свае лепшыя якасці графіка, сапраўднага майстра кампазіцыі прадэманстравалі ўжо ў лінарытах, з якіх пачыналася яго творчасць. З пачатку 1990-х гадоў мастак больш увагі надае тэхніцы пастэлі, якая ў яго творчасці набыла новае гучанне, жывапісную дэкаратыўнасць і падкрэсленую дынаміку. Удзельнік мастацкіх выстаў з 1986 года, аўтар велізарнай колькасці персанальных выстаў. Творы мастака знаходзяцца ў Нацыянальным мастацкім музеі Рэспублікі Беларусь, Віцебскім абласным краязнаўчым музеі, Малапольскай карціннай галерэі, прыватных калекцыях Англіі, Галандыі, Латвіі, Польшчы і Беларусі.

Віктар Данілаў працаваў спачатку настаўнікам школы, а з 1978 года выкладаў выяўленчае мастацтва на факультэце пачатковай адукацыі Беларускага дзяржаўнага педагагічнага ўніверсітэта імя М. Танка на пасадах старшага выкладчыка і дацэнта кафедры эстэтычнай адукацыі. Ім створаны дзясяткі навукова-метадычных распрацовак і праграм, распрацаваны і ўкаранены ў практыку аўтарскія курсы “Урокі творчасці” для настаўнікаў выяўленчага мастацтва. Як графік і жывапісец пачаў удзельнічаць у мастацкіх выставах з 1968 года. Член Міжнароднай гільдыі жывапісцаў з 1992 года. Вядомы як графік, акварэліст, аўтар шматлікіх жывапісных работ у алейнай тэхніцы. Працуе пераважна ў жанры пейзажа і нацюрморта. Вялікая серыя яго карцін прысвечана старажытнай архітэктуры Беларусі (Мір, Заслаўе, Нясвіж, Полацк) і Расіі (Пскоў, Ізборск, Тарапец, Ноўгарад, Вялікія Лукі, Пячоры). Творы мастака знаходзяцца ў фондах Нацыянальнага гістарычнага музея Рэспублікі Беларусь, пскоўскага музея-запаведніка, гісторыка-культурнага музея-запаведніка горада Заслаўе, у Нясвіжскім гісторыка-краязнаўчым музеі, музеі г. Самарканда, прыватных калекцыях Расіі, Англіі, Польшчы і іншых.

Яшчэ ў інстытуце *Мікалай Таранда* спрабаваў асвоіць усе віды і жанры мастацтва. Але пазней сканцэнтравалі ўвагу на станковым жывапісе і графіцы. Сябра Беларускага саюза мастакоў (1990). Паездкі ў Дом творчасці “Сенеж” (у 1977 і 1983 гг.) дапамаглі рэалізаваць талент графіка, асвоіць новыя тэхнікі. Мікалай Таранда – пастаянны ўдзельнік рэспубліканскіх і міжнародных пленэраў і майстар-класаў, суарганізатар міжнароднага арт-праекта “Калегіум” у Аршанскай гарадской мастацкай галерэі В.А. Грамыкі. З 2010 г. на пастаяннай аснове супрацоўнічае з творчым аб’яднаннем “Традыцыя” Беларускага саюза мастакоў. Работы мастака Мікалая Таранды знаходзяцца ў Нацыянальным мастацкім музеі Рэспублікі Беларусь, Нацыянальным цэнтры сучасных мастацтваў (Мінск), Дзяржаўным літаратурным музеі Янкі Купалы, Мастацкай галерэі Палаца мастацтваў горада Пернік (Балгарыя), Смаленскім дзяржаўным інстытуце мастацтваў (Расія), Віцебскім абласным музеі, гарадской мастацкай галерэі В.А. Грамыкі, Аршанскім музеі гісторыі і культуры горада, Мастацкай галерэі Полацка, у прыватных калекцыях Беларусі, Балгарыі, Германіі, Латвіі, Літвы, Польшчы, Расіі, ЗША.

Яркай фігурай не толькі ў мастацтве Беларусі, але і Польшчы паўстае *Станіслаў Кічка* (1943–2015). Першая яго выстава адбылася ў 1968 годзе ў Віцебску. Усё жыццё ён пражываў у Гродна. Спачатку працаваў у школе як настаўнік, потым у мастацкіх майстэрнях. Сябра Беларускага саюза мастакоў з 1987 года. Шмат гадоў з’яўляўся старшынёй таварыства польскіх мастакоў пры Саюзе палякаў у Беларусі. Творы мастака можна знайсці ў зборы дзяржаўнага музея рэлігіі ў Гродне, у прыватных калекцыях Беларусі, Польшчы, Германіі, Аўстрыі, Галандыі, Бельгіі і ЗША. Станіслаў Кічка быў аўтарам і выканаўцам канцэпцыі музеяў горада Гродна, афармляў інтэр’еры дома Адама Міцкевіча ў Навагрудку. У 2005 годзе быў адзначаны медалём Міністэрства культуры Польшчы.

Міхаіл Глушко (1944–1998) працаваў пераважна ў тэхніцы алейнага жывапісу, у жанры тэматычнай карціны, партрэта і пейзажа. З’яўляўся сябрам Беларускага саюза мастакоў (1975). Жывапісец у Віцебску. Творам уласцівы рэалістычны пачатак, старанная распрацоўка прасторы. Жывапісныя кампазіцыі мастака знаходзяцца ў Віцебскім абласным краязнаўчым музеі і прыватных калекцыях.

У станковым жывапісе, графіцы, яскрава працаваў *Аляксандр Дасужаў* (1945–2014). Да таго ж ён ствараў калажы, асамбляжы, аб’екты

і інсталяцыі. З’яўляўся сябрам Беларускага саюза мастакоў (1990) і творчага аб’яднання “Квадрат” (1987). Аўтар канцэпцыі Пліп (паверхня, лінія, пляма). Аўтар вялікай колькасці плакатаў да розных выстаў віцебскіх мастакоў. Творы мастака знаходзяцца ў фондах Віцебскага мастацкага музея, музея “Віцебскі цэнтр сучаснага мастацтва”, прыватных калекцыях многіх краін.

Адметны шлях у сваім творчым жыцці абраў *Юрый Чарняк*, што вядомы як мастак-экспазіцыянер, дызайнер. Ён працуе ў галіне мастацкага праектавання музейна-выставачных комплексаў, інтэр’ераў, стварэння выставачных экспазіцый, афармлення гарадскіх свят і фестываляў. Сябра Беларускага саюза мастакоў (1985). Распрацаваў і прыняў удзел у рэалізацыі праектаў афармлення дзясяткаў музеяў у Віцебску і Віцебскай вобласці. Найбольш вядомыя з іх – гісторыка-краязнаўчыя музеі ў г.п. Расоны і г.п. Бешанковічы, у Віцебску – гісторыі віцебскай міліцыі, Народны музей 43-й Арміі, Народны музей 39-й Арміі, музей воінаў-інтэрнацыяналістаў, Дом-музей Марка Шагала, музей гісторыі энергетыкі Віцебскай вобласці, музей Галоўнага ўпраўлення Нацыянальнага банка Рэспублікі Беларусь па Віцебскай вобласці і інш. Прымаў удзел у комплексным мастацкім афармленні велізарнай колькасці выставак (прамысловых, тэхнічнай творчасці і інш.), мерапрыемстваў культурнай і спартыўнай накіраванасці як у Беларусі, так і за яе межамі. Удзельнік усесаюзных і рэспубліканскіх выставак. Узнагароджаны залатым медалём ВДНГ (1974), медалём “За заслугі ў выяўленчым мастацтве” (2006), лаўрэат прэміі “Сюзор’е муз” (1997).

Адразу пасля інстытута ўдзел у мастацкіх выставах прымае і *Леанід Хоміч-Мірзаян*. Працуе ў манументальна-дэкаратыўным мастацтве і дробнай пластыцы. У 1995 годзе ён становіцца сябрам Беларускага саюза мастакоў. Сярод найбольш вядомых яго твораў: рэльефы з металу для віцебскай фабрыкі “Знамя індустрыялізацыі” і Наваполацкай сярэдняй школы № 8, гасцініц “Віцебск”, “Аўрора” (г. Віцебск), кінатэатра “Радзіма” ў Полацку. Мастак таксама з’яўляецца аўтарам вялікай колькасці станкавых кампазіцый (“Купалінка”, “Мой горад”, “Чаканне”, “Віцебшчына” і інш.).

Мікалай Шышлоў пасля заканчэння мастацка-графічнага факультэта скончыў Беларускі дзяржаўны тэатральна-мастацкі інстытут (1978). Сябра Саюза мастакоў СССР і Саюза мастакоў Беларусі (1989–2014 гг.). Стварыў каля 70 эталонаў-узораў для Барысаўскага камбіната дэкаратыўна-прыкладнага мастацтва,

укаранёных у вытворчасць. Апублікаваў каля 400 карыкатур у розных выданнях. Прыняў удзел больш чым у 50 рэспубліканскіх і міжнародных выставах. Ён удзельнік таксама ўсесаюзных і рэспубліканскіх выставак акварэлі. Больш за дзесяць персанальных выставак (кераміка, графіка, жывапіс) правёў ён толькі ў сваім г. Жодзіна. Творы мастака знаходзяцца ў прыватных калекцыях. Для грамадскіх інтэр’ераў вырабіў дэкаратыўныя вазы, рэльефы, пано, пласты, свяцільні, паліхромныя рэльефы ў гарадах: Бабруйску, Жодзіна, Крупках, Крычаве, Мінску, Магілёве, Ніжневартаўску, Барысаве. Некаторыя працы (кераміка, графіка) набыты Міністэрствам культуры Рэспублікі Беларусь, Мастацкім фондам БССР, іншыя – у прыватных калекцыях Германіі, Галандыі, ЗША, Ізраіля, Паўднёвай Афрыкі, Францыі і іншых краін.

Вялікі ўнёсак у развіццё народнага мастацтва зрабіў *Валерый Скобаў* (1947–2021). З 1980 года ён пачаў працаваць на заводзе керамічнага гравію, дзе арганізаваў керамічны ўчастак. Пазней стаў вядомы як майстар-ганчар. Менавіта як кераміст ён стаў сябрам клуба народных майстроў і самадзейных мастакоў Чашніцкага раёна. Прымаў удзел у шматлікіх пленэрах па кераміцы, святах ганчарнага мастацтва, неаднойчы быў лаўрэатам фестываляў, пленэраў і конкурсаў у межах “Славянскага базару”. Яго высокі прафесіяналізм адзначаны шматлікімі дыпламамі, граматамі. Адзін з твораў мастака ўзнагароджаны срэбраным медалём на ВДНГ у Маскве.

Яшчэ адной знакавай фігурай у галіне народнага мастацтва безумоўна з’яўляецца *Зінаіда Елісеева (Мяцеліца)*. Яе вельмі самабытны і адметны стыль саломапляцення, у якім прасочваецца працяг лепшых традыцый храмавага саломапляцення XVII–XIX стагоддзяў адзначаны большасцю спецыялістаў у гэтай галіне. Працуючы настаўніцай, яна спачатку занялася саломапляценнем з дзецьмі ў школе, а пазней стала сябрам Беларускага саюза майстроў народнай творчасці. Асноўны накірунак яе творчасці – абклады абразоў. Творы маюць не толькі дэкаратыўны, але і ідэйна-змястоўны характар. У 2000 годзе адбылася першая персанальная выстава майстра. Лаўрэат спецыяльнай прэміі Прэзідэнта Рэспублікі Беларусь у намінацыі “Народная творчасць” (2000).

Сярод вялікай колькасці мастакоў і народных майстроў, якія зрабілі вялікі ўнёсак у розныя віды выяўленчага мастацтва, асабліва стаіць таленавіты педагог *Рэгіна Шабанава*, што як творца рэалізавала сябе ў паэзіі. Ёй належаць вершы і проза, напісаныя на рускай і

беларускай мовах. Выдадзена некалькі яе паэтычных зборнікаў. Прыкметна, што любімаму выпуску МГФ 1970 года, сваім аднакурснікам, яна прысвяціла некалькі вершаў, сярод якіх “Когда мы были молодыми” (2009), “Друзьям худграфовцам” (2014) і інш.

Заклучэнне. Выпуск 1970 года яскрава прадэманстравал рэальны творчы патэнцыял мастацка-графічнага факультэта. Арыентаваны на падрыхтоўку настаўнікаў малявання, чарчэння і працоўнага навучання, гэты факультэт разам з тым натхняў многія пакаленні на творчую самарэалізацыю ў мастацтве. “Са мной вучыліся шмат цікавых і таленавітых аднакурснікаў, – падкрэслівае Я. Панамарэнка. – Многія дасягнулі значных вяршыняў у навучы і творчасці. (...) У далейшым у жыцці нам спатрэбілася ўсё, чаму вучылі. І малюнак, і жывапіс, і дэкаратыўна-прыкладное мастацтва, і кампазіцыя, і школьна-афарміцельская справа”.⁹⁸ Вельмі важнай, безумоўна, была сама атмасфера, што існавала на мастацка-графічным факультэце, арыентацыя на творчую самарэалізацыю.

Гэтае пакаленне не назавеш “незаўважаным” і непрызнаным. Хутчэй наадварот.

І выпускнікі мастацка-графічнага 1970 года толькі пацвярджаюць той факт, што дадзенае пакаленне дасягнула поспеху, праславіла свой час. Рэпутацыя гэтага пакалення найбольш выразна праявілася ў мове ўсіх “шасцідзясятнікаў”. А яго рамантычны вобраз стаў важнай часткай шматграннага творчага працэсу ХХ стагоддзя.

ЛІТАРАТУРА

1. Вінаградаў, В.Н. Гісторыя мастацка-графічнага факультэта Віцебскага дзяржаўнага ўніверсітэта імя П.М. Машэрава на старонках друку / В.Н. Вінаградаў // Искусство и культура. – 2018. – № 2. – С. 89–94.
2. Шамшур, В.В. История худграфа. Художник и педагог Григорий Кликушин / В.В. Шамшур // Искусство и культура. – 2018. – № 1. – С. 5–8.
3. Цыбульскі, М.Л. Вектары прыярытэтаў: ад прафесіі настаўніка да архетыпа Творцы / М.Л. Цыбульскі // Искусство и культура. – 2019. – № 3. – С. 71–84.
4. Костогрыз, О.Д. Эстампная мастерская ХГФ ВГУ имени П.М. Машерова. Коллекция графики и выставочная деятельность / О.Д. Костогрыз // Искусство и культура. – 2019. – № 3. – С. 93–100.
5. Колодовский, И.И. Педагогическое и творческое наследие Д.П. Генеральницкого / И.И. Колодовский // Искусство и культура. – 2019. – № 3. – С. 39–47.
6. Первые трудовые семестры (1963–1970 гг.) // Студенческие стройотряды Беларуси: история и современность / К.И. Баландин [и др.]; под ред. К.И. Баландина. – Минск: БНТУ, 2020. – С. 8.

⁹⁸ Успаміны Яўгена Панамарэнкі. Рукпіс 2022 г.

УДК 378.016:78

Темпоральная модель личностно-профессионального развития педагога-музыканта на основе аксиологических детерминант

Полякова Е.С., Цзо Цин

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

Личностно-профессиональное развитие будущего педагога-музыканта требует формирования ценностного отношения специалиста высшей квалификации к будущей профессиональной деятельности. Профессиональное становление преподавателя музыкальных дисциплин является системой, функционирование которой опирается на аксиологические детерминанты, представляющие собой личностно-социальные конструкты сознания, сущностью которых служат причинно-следственные связи между фундаментальными ценностями человеческого бытия и стратегией собственного жизнеосуществления личности. Аксиологические детерминанты складываются из существующих в сознании человека понятых и принятых социокультурных ценностей, функционирующих и проявляющихся в профессионально ориентированных деятельности, поведении, коммуникативном взаимодействии и рефлексии. Именно они обуславливают позитивное профессиональное формирование специалиста. В статье рассмотрена проблема моделирования личностно-профессионального развития педагога-музыканта на основе аксиологических детерминант. Сущностью моделируемого процесса является формирование ценностного отношения специалиста высшей квалификации к будущей профессиональной деятельности. Модель процесса личностно-профессионального развития педагога-музыканта предложена в виде трех временных модификаций: первая представляет собой момент возникновения музыкально-коммуникативного поля и включения в него субъектов и квазисубъектов образовательного процесса; вторая – момент позитивного становления личности обучающегося при воздействии совокупных аксиологических детерминант музыкально-образовательного процесса; третья – отражает момент проявления двойственной позиции преподавателя, раскрывающей его организационно-направляющую функцию в сложном процессе личностно-профессионального развития будущего специалиста.

Ключевые слова: *темпоральная модель личностно-профессионального развития педагога-музыканта; модификации модели; субъекты музыкально-образовательного процесса, музыкально-коммуникативное поле; квазисубъект.*

(Искусство и культура. – 2023. – № 2(50). – С. 76–80)

Temporal Model of Personal and Professional Development of a Music Teacher on the Basis of Axiological Determinants

Polyakova E.S., Zuo Qing

*Educational Institution “Belarusian State Pedagogical University
named after Maxim Tank”, Minsk*

The personal and professional development of a future teacher-musician requires the formation of a value attitude of a highly qualified specialist to future professional activity. The professional development of a teacher of musical disciplines is a system, the functioning of which is based on axiological determinants, which are personal and social constructs of consciousness, the essence of which are cause-and-effect relationships between the fundamental values of human existence

Адрес для корреспонденции: e-mail: zuoqing520@yandex.by – Цзо Цин

and the strategy of a person's own life-fulfillment. Axiological determinants are made up of the understood and accepted sociocultural values existing in the human mind, functioning and manifested in professionally oriented activities, behavior, communicative interaction and reflection. They determine the positive professional formation of a specialist. The article considers the problem of modeling the personal and professional development of a teacher-musician based on axiological determinants. The essence of the modeled process is the formation of a value attitude of a highly qualified specialist to future professional activity. The model of the process of personal and professional development of a teacher-musician is presented in the form of three temporary modifications: the first is the moment of the emergence of the musical and communicative field and the inclusion of subjects and quasi-subjects of the educational process in it; the second – represents the moment of the positive formation of the student's personality under the influence of the cumulative axiological determinants of the musical educational process; the third – reflects the moment of manifestation of the dual position of the teacher, revealing his organizational and guiding function in the complex process of personal and professional development of the future specialist.

Key words: *temporal model of personal and professional development of a music teacher; model modifications; subjects of the musical and educational process, the musical and communicative field; quasi-subject.*

(Art and Cultur. – 2023. – № 2(50). – P. 76–80)

Риски, возникающие на пути мирового цивилизационного процесса, во многом связаны с теми ценностями, которые обеспечивают фундамент жизнеосуществления Человека в этом мире. Среди рисков, уже осмысленных человечеством, одним из самых опасных является потеря духовно-нравственного потенциала социума, преобладание меркантилизма и рационализма в обществе, навязывание и распространение таких ценностей, которые способны привести к гибели нашу цивилизацию. Важную роль в преодолении этих рисков может сыграть искусство, так как именно оно формирует эмоции и чувства человека, обеспечивает сопереживание не только своим жизненным коллизиям, но и обстоятельствам жизни других людей. Искусство, раскрывая перед человеком виртуальное пространство, способствует приращению его воображаемого опыта, который, будучи переведенным в реальные отношения субъекта действия, становится личным и неоспоримым достоянием каждого (М. Мольц, Е.С. Полякова и др.) [1; 2].

Развивающаяся личность профессионала, будущего педагога-музыканта со всей определенностью требует формирования ценностного отношения специалиста высшей квалификации к будущей профессиональной деятельности. Внимательный анализ музыкально-образовательного процесса позволил констатировать, что аксиологические детерминанты, представляющие собой личностно-социальные конструкты сознания, сущностью которых являются причинно-следственные связи между фундаментальными ценностями человеческого бытия и стратегией собственного жизнеосуществления личности, пронизывают всю его структуру, обуславливая становление и личностно-профессиональное развитие будущего педагога-музыканта. Аксиологические детерминанты возникают на основе существующих в сознании обучающегося понятий и принятых человеком социокультурных ценностей, функционирующих

и проявляющихся в профессионально ориентированных деятельности, поведении, коммуникативном взаимодействии и рефлексии. Разработанная концепция профессионального становления преподавателя музыкальных дисциплин представляет собой систему, функционирование которой определяется рядом теоретико-методологических позиций, опирающихся на аксиологические детерминанты, обуславливающие позитивное профессиональное формирование специалиста [3].

Задача данной статьи заключается в разработке и предъявлении модели личностно-профессионального развития во времени педагога-музыканта на основе аксиологических детерминант. Сложность исследуемого процесса заставляет проанализировать, что же такое модель, какими они бывают, что их отличает по основанию (принципу) классификации.

Поскольку нашей проблемой является создание действенной теоретической модели личностно-профессионального развития педагога-музыканта в контексте аксиологических детерминант, постольку аксиологический, системный, деятельностный и компетентностный подходы служат необходимыми методологическими инструментами, позволяющими прогнозировать и проектировать устойчивое развитие личности профессионала в процессе обучения в учреждении высшего образования.

Моделирование педагогических явлений.

Суть любой модели состоит в том, что она выступает своего рода заместителем идеального объекта, в нашем случае – процесса развития личности профессионала педагога-музыканта на основе аксиологических детерминант, и рассмотрение соотношения модели и объекта является для нас первоочередной задачей.

Модель структурируется на основе важнейшей, сущностной черты – наличия определенного соответствия с объектом. Изоморфизм отражает такое сходство структур прототипа и модели, когда их элементы соответствуют друг

другу. Модели, когда действию или функции объекта соответствует действие или функция модели, называются изофункциональными.

Однако процесс профессионального становления педагога-музыканта является для исследования и моделирования весьма сложным объектом. Изофункциональная модель в таком случае будет столь же сложна, что и моделируемый процесс, в силу чего будет потеряна ее (модели) эпистемологическая функция как средства познания.

Теория моделирования предлагает при этом создание моделей на основе гомоморфизма, где каждый элемент модели отражает целый комплекс элементов процесса или объекта. Известное упрощение модели приводит к потере информации, но тем не менее гомоморфная модель, даже при значительном упрощении, «... позволяет исследовать структуру, наиболее существенные связи, взаимодействия, зависимости, функции исследуемого объекта» [2, с. 236].

Кроме изоморфизма или гомоморфизма бывают и иные соотношения между объектом и моделью, например, аналогия, общность причин, соотношения части и целого и т.д.

Ученых всегда интересовали основания, по которым можно классифицировать модели. Так, В.А. Штофф классифицирует их посредством различных форм и способов отражения действительности: материальные (пространственные, физические, математические) и идеальные (образные, знаковые, смешанные) [4], а В.А. Веников, например, подразделяет модели на логические, цифровые, компьютерные, математические, геометрические, физические, иконические, вербальные и т.д. [5]. Несколько классификаций моделей были разработаны А.Н. Кочергиным. Они разделяются по: природе моделируемых процессов (социальные, педагогические, психологические, физиологические и т.д.); задачам моделирования (демонстрационные, эвристические, прогностические); свойствам объекта, воспроизводимым моделью; объему отображаемых в модели свойств (полные и неполные); степени точности и др. [6]. Классификация, предложенная А.А. Ляпуновым, включает традиционные модели (изоморфные и гомоморфные, материальные и идеальные и др.), а также модели, отражающие непрерывность и дискретность, каузальность и случайность, что в педагогическом моделировании особенно ценно [7].

Требования к создаваемым моделям. Множество квалификационных признаков и варианты их комбинирования предлагают целый спектр конкретных моделей того или иного педагогического явления или процесса. Однако

ко всем вариантам моделей, обладающим гносеологической функцией, в научной литературе предъявляется несколько определенных требований: соответствие модели изучаемым свойствам объекта (прототипа); отличие модели от объекта исследования, обеспечивающее выявление изучаемых свойств; моделирование предполагает ряд процедур в процессе создания модели в педагогических исследованиях (определение состава, выявление системообразующего элемента, раскрытие характеристик элементов, выяснение функций модели, типологизация моделируемого объекта и др.) [8].

Рассмотренные выше теоретические позиции позволяют определить предлагаемую модель процесса личностно-профессионального развития педагога-музыканта в контексте аксиологических детерминант как идеальную, гомоморфную, дискретную, прогностическую и вероятностную по степени точности.

Модель личностно-профессионального развития педагога-музыканта в контексте аксиологических детерминант. Системообразующим звеном в каждом субъекте музыкально-образовательного процесса является его ценностный стержень, т.е. те аксиологические детерминанты, которые влияют на успешность личностно-профессионального становления специалиста образовательной области искусства. Аксиологические детерминанты не только обуславливают качественный облик личности, но и пронизывают то коммуникативное поле, которое складывается в каждый конкретный момент обучения и определено изучаемыми музыкальными произведениями и личностными качествами субъектов музыкально-образовательного процесса.

Музыкально-коммуникативное поле как часть образовательного пространства складывается из субъектов образовательного процесса и квазисубъектов (музыкальных произведений) [9]. При этом ценностная составляющая образовательного пространства состоит из взаимодействующих друг с другом аксиологических детерминант субъектов образовательного процесса и ценностного содержания квазисубъектов. Чем выше по уровню развитости аксиологические детерминанты субъектов и ценностный накал музыкальных произведений, тем больший развивающе-воспитательный потенциал имеет музыкально-коммуникативное поле. Организующей и направляющей силой, которая может и должна влиять на воспитательный потенциал этого поля, является преподаватель. Безусловно, каждый из обучающихся в процессе взаимодействия друг с другом и с квазисубъектами воздействует на это коммуникативное

поле, но по силе действия коммуникативное поле перекрывает воздействие каждого субъекта в отдельности.

Сложность для преподавателя представляет то обстоятельство, что ему надо находиться одновременно в музыкально-коммуникативном поле и вне его. Умение взглянуть со стороны на музыкально-образовательный процесс, его аксиологический потенциал, уровень взаимодействия в полисубъекте, в конечном итоге оценить развивающие возможности обучения – необходимая и обязательная компетентность настоящего педагога-музыканта.

Представим три темпоральные модификации модели личностно-профессионального развития педагога-музыканта в контексте аксиологических детерминант. Первая модификация модели является срезом музыкально-образовательного процесса в момент возникновения музыкально-коммуникативного поля и включения в него субъектов и квазисубъектов образовательного процесса. Вторая модификация модели отражает момент позитивного становления личности обучающегося при воздействии совокупных аксиологических детерминант поля, субъектов и квазисубъектов. Третья темпоральная модификация модели представляет момент проявления двойственной позиции преподавателя, раскрывающий его организационно-направляющую функцию.

Первая модификация модели. Рассмотрим структуру первого темпорального среза модели личностно-профессионального развития во времени педагога-музыканта на основе аксиологических детерминант.

Представлен фрагмент музыкально-коммуникативного поля, включающий преподавателя и студента, а также музыкальные произведения, входящие в программу индивидуального обучения. В результате рефлексии, анализа, прогнозирования и управления музыкальная программа усиливается такими произведениями, которые укрепляли бы необходимые именно для данного человека аксиологические детерминанты. Музыкально-коммуникативное поле может изменяться в своей аксиологичности, и в совокупности воздействия самого поля, программных произведений и личности преподавателя укрепляются те или иные аксиологические детерминанты обучающегося. «Встреча» с каждым квазисубъектом, обладающим определенным набором эстетических ценностей, эмоциональной программой и мировоззренческой направленностью, в идеале изменяет человека, приводит ко второму рождению личности (как об этом пишет известный российский философ М.К. Мамардашвили) [10]. Переживание

эстетических, художественных ценностей усиливается ценностью эмоционального отношения к музыке, своей деятельности, отношениям в полисубъекте, т.е. теми ведущими аксиологическими детерминантами, которые обуславливают становление и развитие личностно-профессиональных качеств специалиста образовательной области искусства. Таковым является первый темпоральный срез модели личностно-профессионального развития педагога-музыканта (рис. 1).

Вторая модификация модели. Вторая модификация модели, как уже упомянуто выше, отражает момент позитивного становления личности обучающегося при воздействии совокупных аксиологических детерминант поля, субъектов и квазисубъектов.

Системообразующим элементом модели является полисубъект в единстве субъектов музыкально-образовательного процесса (педагога и студентов) и квазисубъектов (музыкальных произведений, над которыми осуществляется работа). Контекстом, в котором существует полисубъект, служит музыкально-коммуникативное поле, обеспечивающее информационное (дидактическое и воспитательное) взаимодействие в полисубъекте. При этом каждый из субъектов и квазисубъектов несет в себе аксиологическую составляющую, среди которых выделяются аксиологические детерминанты профессиональной деятельности. Являясь стержнем каждой из составляющих полисубъекта, аксиологические детерминанты обуславливают определенный ценностно-нравственный фон, как музыкально-образовательного процесса, так и музыкально-коммуникативного поля. Эта аксиологическая атмосфера позволяет каждому субъекту в полисубъекте взаимодействовать друг с другом и с квазисубъектами, видоизменяя себя, развиваясь как личность и субъект профессиональной деятельности. Полисубъект существует определенное количество времени (пока студент обучается в университете), и его развитие обусловлено аксиологичностью музыкально-коммуникативного поля. Таковым является второй темпоральный срез модели личностно-профессионального развития педагога-музыканта (рис. 2).

Третья модификация модели. Третий темпоральный срез модели – проявление двойственной позиции преподавателя, раскрывающей его организационно-направляющую функцию. Преподаватель должен уметь мысленно абстрагироваться от наличной ситуации, складывающейся на каждом уроке, и взглянуть на музыкально-образовательный процесс со стороны. Сложность – в двойственности

позиции педагога-музыканта, который в реальности включен в музыкально-коммуникативное поле и музыкально-образовательный процесс, но одновременно находится вне этих рамок, обеспечивая объективность рефлексивной деятельности, прогнозируемость и управляемость коммуникативным и образовательным процессами. Только отрефлексировав некий промежуток времени взаимодействия полисубъекта в музыкально-коммуникативном поле можно с уверенностью прогнозировать и содержание программы для каждого обучающегося, и аксиологичность его развития, и результат его взаимодействия с квазисубъектами (музыкальными произведениями), и дальнейшее продвижение в овладении профессиональными компетенциями, личностно-профессиональными качествами специалиста. Таким образом, учитель в реальном музыкально-образовательном процессе включен в коммуникативную ситуацию и действует в ней – Учитель (Д), но одновременно находится и вне этой ситуации, управляет ею – Учитель (У) (рис. 3).

Чтобы прогнозировать дальнейшее позитивное личностно-профессиональное развитие будущих педагогов-музыкантов, преподавателю необходимо внимательно относиться к подбору программы для изучения каждым из субъектов в музыкально-коммуникативном поле, ведь насыщенность музыкальных произведений ценностными составляющими, основанными на критериях эстетической ценности музыкальных произведений (художественно-смысловая целостность, соразмерность, выразительность, эмоционально-интонационная содержательность, вытекающие из философских категорий ценности, красоты и меры) (О.Н. Григорьева) [11], определяет качество музыкально-коммуникативного поля для каждого обучающегося. Воздействие этих ценностей (растворенных в музыкально-коммуникативном поле) на аксиологические детерминанты субъекта образовательного процесса проявляется как механизм становления педагога-музыканта в сложном процессе личностно-профессионального развития будущего специалиста.

Заключение. Итак, в данном исследовании рассмотрена проблема моделирования личностно-профессионального развития педагога-музыканта на основе аксиологических детерминант. Этот процесс является весьма сложным объектом для моделирования. Теория моделирования предлагает в данном случае создание гомоморфных моделей, где отдельно элементу модели соответствует целый комплекс таких элементов объекта или процесса. Сущностью моделируемого процесса является

формирование ценностного отношения специалиста высшей квалификации к будущей профессиональной деятельности. Нами предложена модель процесса личностно-профессионального развития педагога-музыканта в контексте аксиологических детерминант. Модель является гомоморфной, дискретной, прогностической и вероятностной по степени точности. Она представлена в виде трех временных срезов: первая модификация модели представляет собой срез музыкально-образовательного процесса в момент возникновения музыкально-коммуникативного поля и включения в него субъектов и квазисубъектов образовательного процесса; вторая модификация модели отражает момент позитивного становления личности обучающегося при воздействии совокупных аксиологических детерминант поля, субъектов и квазисубъектов; третья темпоральная модификация модели представляет момент проявления двойственной позиции преподавателя, раскрывающий его организационно-направляющую функцию. Механизмом позитивного развития личностно-профессиональных качеств будущих педагогов-музыкантов является воздействие растворенных в музыкально-коммуникативном поле ценностей профессиональной деятельности на аксиологические детерминанты личности будущего специалиста.

ЛИТЕРАТУРА

1. Мольц, М. Психокибернетика / М. Мольц. – СПб.: Питер, 2002. – 220 с.
2. Полякова, Е.С. Педагогические закономерности становления и развития личностно-профессиональных качеств учителя музыки: монография / Е.С. Полякова. – Минск: ИВЦ Минфина, 2009. – С. 236.
3. Цзо, Цин. Концепция личностно-профессионального развития будущего педагога-музыканта в контексте аксиологических детерминант / Цзо Цин // Вести БГПУ. – 2022. – № 1(111). – С. 38–43.
4. Штофф, В.А. Моделирование и философия / В.А. Штофф. – М.; Л.: Наука, 1966. – 301 с.
5. Веников, В.А. Теория подобия и моделирование / В.А. Веников. – М.: Высшая школа, 1976. – 480 с.
6. Кочергин, А.Н. Моделирование мышления / А.Н. Кочергин. – М.: Политиздат, 1969. – 224 с.
7. Ляпунов, А.А. О математическом подходе к изучению жизненных явлений / А.А. Ляпунов // Математическое моделирование жизненных процессов / редкол.: М.Ф. Веденов [и др.] – М.: Мысль, 1968. – С. 65–107.
8. Методологический семинар, проведенный Б.В. Пальчевским и Н.А. Масюковой в Национальном институте образования Республики Беларусь 22–23 августа 2003 года.
9. Иванова, М.В. Формирование профессиональной компетентности будущего учителя музыки в музыкально-коммуникативном поле: дис. ... кан. пед. наук: 13.00.08 / М.В. Иванова. – Минск, БГПУ, 2018. – 227 л.
10. Мамардашвили, М.К. Мой опыт нетипичен / М.К. Мамардашвили. – СПб.: Азбука, 2000. – 399 с.
11. Григорьева, О.Н. Осмысление красоты и соразмерности произведения искусства как основа развития музыкально-эстетического вкуса младших школьников / О.Н. Григорьева // Музыкальное и театральное искусство: проблемы выкладки. – 2011. – № 2(36). – С. 9–13.

Поступила в редакцию 03.05.2023

УДК 378.4(476.5):[378.09+378.147]

Актуальные аспекты организации образовательного пространства педагогического факультета ВГУ имени П.М. Машерова

Шарапова И.А., Жукова О.М.

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

В настоящее время наиболее актуальным является пространственный подход к образованию. С различных научных позиций понятие «образовательное пространство» разрабатывалось в философских, социологических, искусствоведческих и психологических исследованиях, на основании чего сформулирована концепция образовательного пространства, находящегося в системной связи с социальным и природным мирами, где осуществляется трансляция культуры и художественного творчества современному поколению.

В статье анализируется пространственный подход к образованию, определяется сущность понятия «образовательное пространство», высказывается предположение о наличии культурной и художественной составляющей как значимой части наполнения образовательного пространства. Педагогический факультет ВГУ имени П.М. Машерова представляет собой такое образовательное пространство, в котором присутствие художественной составляющей обуславливается особой творческой атмосферой, созданной на факультете, историко-культурной ценностью самого здания факультета и прилегающими к нему территориями. Авторами подчеркивается, что пространство педагогического факультета обладает своей спецификой и определяется не только как специально отведенное место для осуществления образования, но и как пространство взаимодействия ряда компонентов.

Ключевые слова: образование, образовательное пространство, художественная составляющая, педагогический факультет, ВГУ имени П.М. Машерова.

(Искусство и культура. – 2023. – № 2(50). – С. 81–86)

Topical Aspects of Organizing the Education Space of Vitebsk State P.M. Masherov University Pedagogical Faculty

Sharapova I.A., Zhukova O.M.

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

At present the most relevant approach to education is spatial. The notion of education space has been developed from different scientific positions in philosophical, sociological, art and psychological research, which has led to the formulation of the concept of education space, which is in a systemic relationship with the social and natural world, where culture and artistic creativity are transmitted to the modern generation.

The article analyzes the spatial approach to education, defines the essence of the concept education space, suggests the presence of cultural and artistic component as a significant part of the education space filling. The Pedagogical faculty of Vitebsk State P.M. Masherov University is the education space where the presence of artistic component is determined by a special creative atmosphere at the Faculty, the historical and cultural value of the building of the Faculty and the surrounding area. The article emphasizes that the space of Pedagogical faculty has its own specificity and is defined not only as a specially designated place for education, but also as a space of interaction between a number of components.

Key words: education, education space, artistic component, Pedagogical faculty, Vitebsk State P.M. Masherov University.

(Art and Cultur. – 2023. – № 2(50). – P. 81–86)

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

В настоящее время каждый человек понимает важность, необходимость и ценность образования, наличие которого – условие самодостаточной и комфортной жизни. Отечественная система образования перманентно и активно совершенствуется на всех уровнях и направлениях, что позволяет своевременно осуществлять модернизацию содержания образования, формировать систему общечеловеческих и национальных ценностей, интенсифицировать межкультурные взаимодействия в образовательном пространстве.

В сегодняшней педагогической науке актуализируется пространственный подход к образованию. Разработке понятия «образовательное пространство» с различных научных позиций посвящены исследования С.Ф. Жилкина, Ю.В. Сенько, Т.А. Фоминой, И.Д. Фрумина, А.А. Цукер, Б.Д. Эльконина. В научной литературе сформулирована концепция образовательного пространства как пространства, находящегося в системной связи с социальным и природным мирами, где осуществляется трансляция культуры и художественного творчества современному поколению. На основании этого следует предположить, что культурная и художественная составляющая является значимой частью наполнения образовательного пространства. На наш взгляд, педагогический факультет ВГУ имени П.М. Машерова представляет собой такое образовательное пространство, в котором присутствие художественной составляющей обуславливается особой творческой атмосферой, созданной на факультете, историко-культурной ценностью самого здания факультета и прилегающими к нему территориями. Целью написания данной статьи является рассмотрение художественной составляющей образовательного пространства педагогического факультета и определение ее роли в создании условий для совершенствования подготовки педагогических кадров.

Образовательное пространство: определение понятия. Пространство – это сложное и многогранное понятие, суть которого беспокоит ученых на протяжении уже нескольких веков. Существует множество схожих и абсолютно противоположных точек зрения на трактовку данного понятия. Большинство из них отражает мнение о том, что пространство является средой, ареной, площадкой для осуществления различных форм и процессов. Структура и свойства этой среды до сих пор являются поводом для горячих научных дискуссий [1]. Именно это определение пространства представляет важность для нашего исследования.

В научной литературе термин «пространство» употребляется в словосочетаниях, соответствующих таким понятиям, как художественное пространство, образовательное пространство и т.д. Для настоящего исследования важно выявить сущность понятия «образовательное пространство» и его художественную составляющую в контексте заявленной цели.

Впервые понятие «образовательное пространство» получило содержательное раскрытие на примере воспитательного пространства в 80-е годы XX века в рамках функционирования научной школы «Системный подход к воспитанию и социализации детей и молодежи», основанной академиком, доктором педагогических наук, профессором Л.И. Новиковой. В 90-е годы XX века термин «образовательное пространство» начал активно использоваться в многочисленных гуманитарных исследованиях. Следует заметить, что применение его не ограничивалось рамками педагогической науки и данное понятие употреблялось в философских, социологических и психологических исследованиях. Большое количество научных работ посвящалось исследованию какого-либо элемента, фактора или процесса в образовательных пространствах разных уровней (индивидуальном, групповом, уровне образовательного пространства учебного заведения, единого образовательного пространства, мирового образовательного пространства и т.д.).

Сегодня существуют две основные интерпретации понятия «образовательное пространство», наиболее активно используемые в научной литературе: как пространство процесса образования и как пространство для образования, то есть пространство, специально созданное для образовательного процесса. В научных дискуссиях образовательное пространство нередко трактуется и как система, и как среда, и как сеть образовательных учреждений.

Применение пространственного подхода к образованию позволяет охватить самые разнообразные объекты и процессы, свойственные для образования как такового, – это и внешнее влияние среды, и внутренние психические процессы, системные и принципиально не систематизируемые, сознательные и стихийные, деятельностные и недейтельностные. Образовательное пространство простирается и охватывает все те объекты и процессы, которые включаются в образовательный процесс, приводят к образовательному результату – освоению ценностей, овладению различными способами мышления, деятельности

и поведения. Образовательное пространство, с одной стороны, «захватывает» некоторую часть окружающей среды, выделяя то, что мы называем образовательной средой, с другой стороны, человека, где он как участник процесса образования выступает в качестве образующегося [2].

Интерес представляют некоторые исследования проблемы образовательного пространства, позволяющие открыть и осознать его сущность и механизмы. Так, учеными Б.Д. Элькониным и И.Д. Фруминым образовательное пространство обосновывается как процесс развития и предлагается проект формирования временного образовательного пространства совместной «культуросоидательной и культуросоосвоительной» работы учителя и учащегося [3]. Советский и российский ученый-педагог Ю.В. Сенько утверждает, что «образовательное пространство – это неместилище всего сущего, но его пространственно-временная связь, прежде всего людей, помогающая непосредственным участникам обучения открывать смыслы образования и осуществлять их» [4]. По мнению ученого, в обучении взаимодействуют не учитель и ученик, так как это всего лишь их социальные роли и функции, а живые люди, которых обучение объединило друг с другом на основе определенной деятельности. Исследователь пространственного подхода к образованию А.А. Цукер считает, что «образовательное пространство – это не есть самообразование, а есть лишь специально отведенное или созданное место для его (образования) осуществления» [5].

На основании развернутого анализа использования рассматриваемого термина, представленного в научных трудах современных ученых Р.Е. Пономарева и О.А. Заблочки, можно констатировать, что от пассивного восприятия данного понятия осуществляется переход к осознанию его как действенного процесса: «Образовательное пространство представляет собой вид пространства, место, охватывающее человека и среду в процессе их взаимодействия, результатом которого является приращение индивидуальной культуры образующегося» [2, с. 45]. По мнению И.А. Лесковой, суть пространства «выражается его геометрической структурой, т.е. организацией взаимодействия существующих в нем субъектов, объектов, процессов» [6].

Наибольший интерес для данного исследования представляет мнение Т.А. Фоминой, которая замечает, что образовательное пространство формируется с помощью целого

комплекса направлений деятельности. Одним из важных таковых направлений ученый считает разработку субрегиональной образовательной программы, являющейся эффективным средством интеграции и координации не только сферы образования, но и учреждений культуры, науки, здравоохранения и других общественных, государственных институтов.

Образовательное пространство района Т.А. Фомина рассматривает как систему управления развитием личности. В данной системе автор выделяет несколько уровней:

- идеология, философия формирования и развития личности в границах системы образования;
- основные компоненты содержания образования, освоение которых обеспечивает формирование базовой культуры личности;
- необходимые учебно-методические, кадровые, финансовые и материально-технические условия, обеспечивающие эффективное развитие личности [7].

На основании вышесказанного следует акцентировать наше внимание на одном из уровней, включенных в образовательное пространство, – это процесс личностного развития, которое взаимосвязано с координацией и интеграцией образовательной сферы, общественных и государственных институтов.

Необходимо подчеркнуть значимость личностного развития в системе образовательного пространства. Несомненно важным аспектом пространственного подхода к образованию является управление данным процессом, предполагающее четкое знание его границ и процессов, происходящих внутри их, которые обладают воспитательными свойствами. Пространственные границы имеют помещения учреждения образования, отдельные аудитории и другие площадки для осуществления образовательного процесса. Все перечисленное может быть объединено в одном образовательном пространстве. Осознание и оформление границ помогает «принимать во внимание и использовать педагогический потенциал пространства сообразно выбранным целям и задачам воспитания. Качество пространства, в котором действует педагог, позволяет ему реализовывать определенные способы и формы воспитательного влияния, задавая перспективы воспитательной деятельности и педагогически необходимое время для достижения целей» [7].

Итак, сущность образовательного пространства определяется как место, включающее взаимодействующих человека и среду, рассматривается в контексте развития

образовательных систем университета, города, региона и т.д., а также обосновывается как комплекс возможностей и условий, способных оказать влияние на образовательный процесс. Данные выводы являются основанием для рассмотрения педагогического факультета ВГУ имени П.М. Машерова как образовательного пространства, внутри которого выстраивается образовательная стратегия.

Художественная составляющая образовательного пространства педагогического факультета ВГУ имени П.М. Машерова. В условиях инновационных преобразований образовательного пространства изменяется стратегия подготовки специалистов и, в первую очередь, будущих педагогов, способных творчески реализовывать профессиональные компетенции в новых условиях жизни, в ситуации быстрых перемен. Образовательное пространство педагогического факультета включает объекты окружающей среды и студентов как участников образовательного процесса, где происходит освоение ценностей, овладение различными видами деятельности, способами мышления и поведения. Следовательно, в образовательном пространстве педагогического факультета ВГУ имени П.М. Машерова объективно существуют оптимальные условия для формирования и становления личности студентов. Немаловажной составляющей пространства выступает само здание факультета, представляющее собой историко-культурную ценность.

Учебный корпус педагогического факультета (корпус ВГУ имени П.М. Машерова № 2) расположен на улице Чехова 11/улице Суворова 44 в исторической части города Витебска и является памятником архитектуры конца XIX века. Первоначально в здании, построенном в 1892 году в стиле неоклассицизма по инициативе епархиального архитектора А.Н. Клементьева, находилось мужское духовное училище, которое в годы Первой мировой войны использовалось как военный госпиталь. В разные периоды в здании размещались: губернский земельный отдел, губсовпартшкола, Белорусское педучилище, педагогические курсы и рабфак, который в 1935 году окончил Петр Миронович Машеров.

В годы Великой Отечественной войны здание частично подверглось разрушениям. В 1947 году по этому адресу находилось педагогическое училище, которое через несколько лет было реорганизовано в Витебское художественно-графическое училище (1953–1961). В 1952–1953 годах произошла полная реконструкция здания, которое сохранилось в таком виде до настоящего времени.

В процессе восстановительных работ архитектура фасада двух этажей осталась неизменной. Видоизменениям подвергся третий этаж, где появился большой актовый зал. В конце 50-х годов XX века здание перешло к Витебскому государственному педагогическому институту имени С.М. Кирова, и в нем расположился художественно-графический факультет (1959–1988), где в разные годы учились известные художники, в том числе те, чьи имена являются гордостью Витебской художественной школы второй половины XX века. В последние десятилетия проведена реконструкция внутренних помещений и завершены работы по восстановлению фасада. Здание педагогического факультета имеет богатую историю, с которой педагоги знакомят каждого студента, обучающегося на факультете.

Не менее яркая и самобытная внешняя среда, окружающая архитектурный памятник. На наш взгляд, здание самого факультета и функционирующий процесс образования являются внутренним образовательным пространством. Вокруг него как стержня размещается внешний круг объектов, представляющий внешнее пространство, обладающее художественной значимостью. В его состав входят историко-культурные объекты, приобретающие значимость для совершенствования процесса образования. Среди них:

1. Архитектурная зона улицы Чехова: городская ратуша, Губернаторский дворец, доходные дома, особняк Шнера Смоленского, земельный банк.

2. Исторические и современные памятники: В.С. Короткевичу, летчику А.К. Горовцу, В.И. Ленину, П.М. Машерову, А.С. Пушкину, И.И. Соллертинскому, князю Ольгерду, героям Отечественной войны 1812 года, Патриарху Алексию II, «Детям войны», «Старик Хоттабыч», «Золотая рыбка», «Витебский великан», «Уличный клоун» и т.д.

3. Музеи: Витебский областной музей имени П.Ф. Шмырёва, Витебский областной краеведческий музей, Художественный музей, Арт-центр Марка Шагала, Духовской круглик, Музей истории частного коллекционирования.

4. Храмы: Свято-Воскресенская (Рынковская) церковь, Свято-Успенский кафедральный собор, Покровский собор, Благовещенская церковь.

5. Улицы старого города: имени Чехова, Суворова, Ленина, Толстого, Путна, Советская, Комиссара Крылова, Доватора.

6. Доски почета: почетных граждан Витебска, Витебской области; мемориальные доски в честь известных людей г. Витебска:

скульпторам З.И. Азгуру, А.О. Бембелю, С.И. Селиханову, архитектору В.А. Королю, писателю В.Л. Быкову; художнику П.В. Масленникову; актеру Ф.И. Шмакову; композитору М.Г. Фрадкину; генералу авиации Н.Ф. Зайцеву; историкам, краеведам В.Г. Краснянскому, Н.И. Касперовичу; этнографу Н.Я. Никифоровскому и др.

7. Государственные учреждения культуры, образования, здравоохранения: ГУ «Центр культуры “Витебск”», концертный зал: Летний амфитеатр, культурно-исторический комплекс «Золотое кольцо города Витебска “Двина” (Задвинье)», «Детский дом города Витебска», УНПК педагогического факультета «Імкненне», филиалы кафедр на базах музыкальных и художественных школ, Витебская областная филармония.

8. Площади: Смоленская, Ратушная, 1000-летия Витебска, Свободы.

9. Театры: Национальный академический драматический театр имени Якуба Коласа, Белорусский театр «Лялька».

10. Парки и скверы: культуры и отдыха имени Фрунзе, «Волшебная улица», Партизанской Славы имени Миная Шмырева, имени Горовца, Маяковского, Героев Отечественной войны 1812 года, Ботанический сад ВГУ имени П.М. Машерова, Витебский зоологический парк.

11. Библиотеки: Витебская областная библиотека имени В.И. Ленина, Витебская областная научно-техническая библиотека, Библиотека-филиал № 2 имени В. Маяковского.

12. Дом кино, кинотеатр «Мир», Республиканское унитарное предприятие «Телерадиокомпания “Витебск”», спортивный зал «Молодость».

13. Мосты и фонтаны: Кировский, Октябрьский, Пушкинский, 1000-летия Витебска, «Слияние трех рек».

Все перечисленные объекты обладают уникальностью, указывающей на их универсальную социокультурную значимость. Несомненная эстетическая ценность этих историко-культурных объектов является украшением общественной среды и художественной составляющей образовательного пространства. Следует заметить, что общение с подобными объектами имеет большое значение для всестороннего развития личности студента, оказывает на них эмоциональное воздействие, а также выполняет образовательную функцию.

В образовательном пространстве отведено определенное место диалогичности, которая выражается во взаимодействии принципов педагогической деятельности и произведений

искусства. Организация образовательного пространства, основанная на взаимодействии студентов как его участников, и художественной составляющей способствует личностному развитию обучающихся и позволяет успешно решать поставленные образовательные задачи. Эффективность формирования профессиональных компетенций студентов педагогического факультета и личностного развития, по нашему мнению, повышается в случае использования в образовательном процессе нескольких компонентов, привлеченных в образовательное пространство.

Пристальное внимание к образовательному пространству педагогического факультета в 2022 году обусловлено празднованием его 65-летнего юбилея в Год исторической памяти. В рамках деятельности факультета всегда проводилось большое количество мероприятий различного уровня. Вышеуказанные события вызвали необходимость организации целого ряда мероприятий, основанных на взаимодействии компонентов образовательного пространства педагогического факультета. При их подготовке и проведении обозначилась немаловажная роль художественной составляющей в создании условий для совершенствования профессиональной подготовки педагогов.

Наиболее значимым среди проектов является туристический поход «Помню. Горжусь. Люблю», в котором приняли участие декан, преподаватели, студенты факультета и ректор университета В.В. Богатырёва. Участники похода не только прошли по пути туристического маршрута с полосой препятствий, приняли участие в тематической викторине, посвященной 65-летию факультета, но и посетили историко-культурные объекты художественно-образовательного пространства факультета. Кроме того, студенты подготовились к мероприятию, осуществив поиски интересной информации об этих знаковых местах города Витебска, рассказали об исторической ценности объектов. Итогом этого и подобных мероприятий становится не только понимание будущими педагогами культурно-исторической ценности витебской городской среды, но и осознание сопричастности и необходимости передать знания последующим поколениям.

Введение художественной составляющей в образовательное пространство педагогического факультета дает свои положительные результаты на пути совершенствования профессиональной подготовки будущих педагогов. Мы можем констатировать, что взаимодействие всех компонентов образовательного пространства приводит к повышению общего уровня

культуры студентов, усилению интереса к национальному достоянию и культурным ценностям, и как следствие к личным достижениям.

Заключение. Пространственный подход к образованию является в настоящее время наиболее актуальным, так как позволяет рассматривать его как систему взаимодействия объектов, субъектов и процессов. В исследованиях различных областей наук понятие «образовательное пространство» определяется как специальное пространство, созданное для образования. В данном исследовании раскрывается пространственно-временной аспект, указывающий на осуществление связи между непосредственными участниками обучения и внешними объектами, что приводит к образовательному результату.

Предпосылкой к рассмотрению педагогического факультета ВГУ имени П.М. Машерова как образовательного пространства выступают современные требования к организации процесса образования. В этой связи пространство факультета определяется не только как специально отведенное место для осуществления образования, но и как пространство взаимодействия ряда компонентов. Специфика образовательного пространства педагогического факультета заключена в наличии художественной составляющей, под которой мы понимаем объекты, включаемые в образовательный процесс, где основой является само здание факультета, представляющее собой историко-культурную ценность. Внешний круг объектов обладает несомненной художественной значимостью и ценностью для совершенствования процесса образования.

Организация образовательного пространства на педагогическом факультете зависит

от выбора объектов художественной составляющей, которая имеет большое значение для разностороннего развития личности студента, оказывает на него эмоциональное воздействие и выполняет образовательную функцию. Инициаторами расширения образовательного пространства являются педагоги. Пример успешного взаимодействия компонентов образовательного пространства – мероприятия и проекты, проводимые на факультете. Каждый объект среды в отдельности и вся система в целом оказывают положительное влияние на формирование, развитие и стимулирование профессиональных и творческих способностей всех участников образовательного процесса педагогического факультета.

ЛИТЕРАТУРА

1. Иванова, С.В. Образовательное пространство в научных исследованиях и правовых документах: понятия, практика применения, сложности и риски [Электронный ресурс] / С.В. Иванова. – Режим доступа: <https://cyberleninka.ru/search>. – Дата доступа: 12.10.2022.
2. Пономарев, Р.Е. Образовательное пространство: монография / Р.Е. Пономарев. – М.: МАКС Пресс, 2014. – 100 с.
3. Фрумин, И.Д. Образовательное пространство как пространство развития («школа взросления») [Электронный ресурс] / И.Д. Фрумин, Б.Д. Эльконин. – Режим доступа: <https://publications.hse.ru/articles/129435028>. – Дата доступа: 12.10.2022.
4. Сенько, Ю.В. Гуманизация образовательной среды в университете / Ю.В. Сенько // Педагогика. – 2001. – № 5. – С. 7–13.
5. Цукер, А.А. Образовательное пространство школы / А.А. Цукер // Управление школой. – 2004. – № 27–28. – С. 18–23.
6. Лескова, И.А. Топология образовательного пространства [Электронный ресурс] / И.А. Лескова. – Режим доступа: <https://mir-nauki.com/PDF/38PDMN219.pdf>. – Дата доступа: 12.10.2022.
7. Фомина, Т.А. Поиск новых подходов к управлению развитием личности в муниципальной системе образования / Т.А. Фомина // Завуч. – 2000. – № 7.

Поступила в редакцию 16.02.2023

УДК 378.14:37.036:37.017

Методическая подготовка будущего преподавателя изобразительного искусства к формированию духовной культуры обучающихся

Федьков Г.С.

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

Идея формирования высоко нравственной, духовно богатой личности является одной из приоритетных в общей образовательной стратегии Беларуси. В утвержденной в настоящее время Концепции развития системы образования Республики Беларусь до 2030 года изложена образовательная стратегия государства, определены основные положения, согласно которым должна осуществляться корректировка содержания и формы образовательного процесса внутри всех структурных компонентов общей системы образования, начиная от дошкольного и заканчивая высшей школой. Поставлены задачи по усовершенствованию профессионального образования и повышению статуса университетской науки как одного из ключевых факторов обеспечения высокого уровня общей культуры общества. Непосредственно для данной научной публикации является важным то, что в национальной образовательной концепции значимая роль принадлежит единству обучения и воспитания. В статье уделено особое внимание методической подготовке будущего преподавателя изобразительного искусства к формированию духовной культуры обучающихся.

Ключевые слова: методическая подготовка, педагог-художник, изобразительное искусство, психические процессы, духовные ценности, деятельностный подход.

(Искусство и культура. – 2023. – № 2(50). – С. 87–91)

Methodological Training of Would-Be Fine Art Teacher on Shaping Student Spiritual Culture

Fedkov G.S.

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

The idea of shaping highly moral and spiritually rich personality is one of the priorities in the general education strategy of Belarus. In the current Concept of the Education System Development in the Republic of Belarus approved until 2030 the education strategy of the state is presented, main points according to which the content and form of education process within all its structural components shall be corrected, from the pre-school to the higher school are identified. Tasks to improve professional education are set as well as those to raise the status of university science as one of the key factors which ensure high level of the society general culture. This paper concentrates on the significance of the unity of education and moral education in the Concept. Special attention is paid in the article to methodological training of would-be Fine Art teacher on shaping student spiritual culture.

Key words: methodological training, teacher-artist, fine arts, psychic processes, spiritual values, activity approach.

(Art and Cultur. – 2023. – № 2(50). – P. 87–91)

Принимая во внимание требования государственной программы «Теория и методика обучения изобразительному искусству (типичная учебная программа для учреждений

образования по специальностям: 1-03 01 01 Изобразительное искусство; 1-03 01 03 Изобразительное искусство. Дополнительная специальность; 1-03 01 06 Изобразительное

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

искусство и черчение. Дополнительная специальность)» [1] и опираясь на отечественную науку, ориентирующую методическую подготовку учителя не только на обучение, но и на воспитание учащихся, в которой каждый элемент выполняет свою функцию в решении поставленных задач, движение каждого элемента методической подготовки мы подчиняем движению целого.

Ранее нами установлено [2], что духовная культура личности включает знания, духовные ценности, примеры высокой духовности соотечественников. Структуру духовной культуры составляют психические процессы: познавательные, эмоциональные, оценочные, волевые, поведенческие, рефлексивные. Подготовку будущего педагога-художника к формированию духовной культуры учащихся начнем с рассмотрения методики развития у них психических процессов.

Подготовка педагога-художника к развитию психических процессов учащихся. *Познавательные процессы: ощущения, восприятия, память, речь, мышление, воображение.*

Ощущение. Основные методы развития ощущений: зрительные, осязательные, слуховые, вкусовые, обоняние – *непосредственный контакт* с объектами действительности, *наблюдение, художественно-творческая деятельность.*

Зрительные ощущения (восприимчивость к цвету, форме – умение видеть необычное в обычных предметах) закрепляются в художественной деятельности составлением сложных оттенков цвета, зарисовок с натуры и по памяти выразительных по форме предметов действительности.

Развитие осязания происходит в процессе накопления учащимися представлений о разнообразных поверхностях объектов действительности: теплый, холодный, шероховатый, гладкий.

Развитие обоняния, слуховых, вкусовых ощущений ориентировано на развитие ассоциаций и предполагает выполнение рисунков после непосредственного контакта с объектами, явлениями природы, после восприятия необычных запахов, шума ветра, завывания вьюги, пения птиц и т.д.

Восприятие. Основные методы развития восприятия – *анализ, сравнение, абстрагирование, обобщение, конкретизация.* *Цель:* получить целостное знание о предмете – форма, пропорции, конструкция, цвет, объем, положение в пространстве; расширить представление школьников об эстетическом облике предмета.

Мышление. Основные методы – *беседа, анализ, словесный рисунок.*

Беседа. *Цель:* формирование личностной позиции учащихся в процессе обсуждения темы урока.

Анализ. *Цель:* развитие умений видеть и раскрывать существенные свойства и качества предметов и явлений, создание у учащихся представлений о предмете и его изображении.

Словесный рисунок. *Цель:* развитие творческих способностей обучаемых, умений видеть предполагаемый конечный результат художественно-творческой работы.

Память. Основные методы развития памяти школьников – *наблюдение и изображение на плоскости.*

Наблюдение. *Цель:* развитие умений видеть и запоминать характерные особенности формы предмета.

Изображение на плоскости. *Цель:* закрепление через художественно-творческую деятельность зрительных представлений об объектах и явлениях в действительности.

Речь. Основные методы – *рассказ, беседа, словесный рисунок.*

Рассказ – чтение отрывка литературного произведения или пересказ его по памяти. *Цель:* развитие монологической речи.

Беседа – общение по поводу сюжета рисунка, обсуждение художественного образа литературного персонажа. *Цель:* развитие диалогической речи.

Словесный рисунок – мысленное выполнение рисунка после обсуждения его сюжета. *Цель:* развитие монологической речи.

Воображение. Основные методы – *рассказ, беседа, игровые методы* («На что похоже?», игровые ситуации на перевоплощение).

Рассказ – сообщение учащихся о своих наблюдениях, например, «Как я провел летние каникулы». *Цель:* информационное обеспечение темы урока.

Беседа – коллективное обсуждение будущего сюжета рисунка, характера изображаемых персонажей, посылки создаваемого художественного образа. *Цель:* формирование отношения к персонажам будущего рисунка.

Игровые методы. *Цель:* формирование способности войти в положение (в роль) другого, принять чужую радость и боль как свою.

Эмоции и чувства. Основные методы – *рассказ, беседа, применение музыкального, наглядного материала, педагогический рисунок.*

Рассказ – умение учителя красочно, образно производить анализ произведений искусства, объектов действительности. *Цель:* развитие у учащихся отзывчивости и сопереживания.

Беседа – обсуждение эстетического многообразия природы, сюжета и пластического языка произведения искусства, содержания сказки с применением наглядного, литературного, музыкального материала. *Цель:* расширение эстетических представлений учащихся об окружающей действительности.

Педагогический рисунок направлен на формирование у учащихся мотивации к изобразительной деятельности. *Цель:* создание у воспитанников представлений об эстетическом облике предмета, его изображении и алгоритме выполнения учебного задания.

Оценочные. Основные методы: *эстетический анализ объектов действительности, сравнение.*

Эстетический анализ включает два начала – познавательное и нравственное. Его содержание ориентировано на установление эстетических качеств и свойств предмета, позволяет рассматривать поведение, поступки человека в природе и обществе с эстетической позиции. *Цель:* формирование понимания эстетической ценности объектов и явлений действительности, человека, его здоровья, самой жизни.

Сравнение способствует развитию понимания об эстетическом многообразии окружающего мира, отличительных качествах и свойствах его объектов и явлений. *Цель:* развитие умений относиться к объектам и явлениям природы, материальным и духовным ценностям, к человеку как национальному достоянию страны.

Волевые. Основные методы: *рассказ, практическая художественная деятельность, поощрения.*

Рассказ – накопление у учащихся знаний о жизни выдающихся людей, прославивших Беларусь своими трудовыми делами и ратными подвигами. *Цель:* формирование у учащихся понимания беззаветного служения Родине.

Художественно-творческая деятельность включает посильные учебные задания, соответствующие возрастным особенностям учащихся. *Цель:* развитие у подрастающих поколений способности преодолевать трудности.

Поощрения применяются на уроке с целью повышения у учащихся мотивации в учении. *Цель:* развитие уверенности в своих силах.

Поведенческие. Основные методы: *рассказ, беседа, анализ, сравнение, игровые методы, художественно-творческая деятельность.*

Рассказ – ознакомление учащихся с этническими ценностями белорусов. *Цель:* формирование у молодежи понимания своей этнической принадлежности.

Беседа – обсуждение поведения персонажей сказок, тематических рисунков. *Цель:*

развитие умений анализировать поведение людей с позиций Истины, Добра и Красоты.

Анализ – обсуждение сюжета произведения. *Цель:* накопление учащимися смыслозначимых ориентиров.

Сравнение – осмысление выбора персонажами произведений искусства своих поступков. *Цель:* развитие понимания своего «Я», ответственности за свои принятые решения.

Игровые методы. Проведение ролевых игр, например, «Если бы я вдруг стал волшебником». Игра на перевоплощение – выполнение рисунка от лица того или иного объекта природы, которое подвергается насилию непродуманной хозяйственной и иной деятельностью человека в природе. *Цель:* войти в положение, в роль другого, испытать чужую боль как свою собственную.

Художественная деятельность – выполнение рисунков, пропагандирующих бережное отношение к природе, уважительное отношение к старшим, любовь к Родине. Осуждение в субъективном художественном творчестве черствости, равнодушия, безразличия. *Цель:* воспитание активной жизненной позиции.

Рефлексивные. Основные методы: *игровой метод (перевоплощение), анализ, сравнение.* В младшем школьном возрасте полезно предложить учащимся на уроках тематического рисования мысленно перевоплотиться в того или иного персонажа рисунка. *Цель:* развитие умения критически оценивать свое поведение и поступки, осуществлять их коррекцию, руководствуясь духовными ценностями и духовными приоритетами белорусского народа.

Подготовка педагога-художника к культивированию в ученической среде позитивных духовных ценностей. Содержание учебного предмета «Изобразительное искусство» позволяет успешно приобщать учащихся к эстетическим, художественным, нравственным, экологическим, этническим, патриотическим, идеологическим ценностям.

Эстетические ценности. В *эстетические ценности* входит собственно эстетическое, прекрасное, гармония, возвышенное, катарсис, трагическое, комическое, изящное и др. Методы приобщения учащихся к эстетическим ценностям: *рассказ* – расширение знаний об эстетическом многообразии природы Беларуси: заповедники, природные заказники, объекты природы региона, являющиеся национальным достоянием Республики Беларусь; *беседа* – формирование у учащихся чувства гордости за эстетический облик Беларуси, понимания необходимости бережного отношения к природе, памятникам культуры,

государственному имуществу; *эстетический анализ объектов природы* – установление, в чем красоты и эстетическая ценность объектов (явлений) природы; *сравнение* – развитие понимания уникальности и незащищенности природы перед непродуманной хозяйственной и иной деятельностью человека в природе на примере конкретных фактов; *игровые ситуации* – «Я художник-волшебник» (развитие умений видеть цвет многообразно), «На что похоже?» (развитие воображения и т.д.). Освоение выразительности природы в процессе выполнения рисунков: «Дуб-великан», «Знойное лето», «Бесконечное поле» и т.п. (развитие понимания многообразной эстетической ценности природы).

Художественные ценности. Принято считать, что художественные ценности включают в себя набор свойств, качеств, уникальных особенностей предмета, указывающий на его универсальную социокультурную значимость в области искусства. Это совокупная сила эмоций, положительных или отрицательных, которые произведение искусства вызывает у зрителя. Методы приобщения учащихся к художественным ценностям: *рассказ* – развитие отзывчивости, расширение знаний об искусстве, творчестве художников; *беседа* – развитие умений общаться по поводу искусства; *сравнение* – освоение художественного языка разных видов искусств, понимание его возможностей в передаче художественного замысла художника; *анализ* – освоение духовных ценностей, запечатленных в произведении искусства (эстетические, художественные, нравственные, экологические, этнические, патриотические, идеологические); *графическая речь* – выполнение рисунков-импровизаций на темы произведений искусства.

Нравственные ценности. Этика гуманизма предлагает следующий каталог общих нравственных ценностей: *честность, правдивость, обязательность, искренность, верность, преданность, надежность, благожелательность, доброжелательность, непричинение зла другим людям, непричинение ущерба частной или общественной форме собственности, порядочность, благодарность, ответственность, справедливость, терпимость, сотрудничество.* Методы приобщения учащихся к нравственным ценностям: *рассказ* – расширение знаний об отечественном и мировом искусстве, раскрывающим нравственные качества человека; *беседа* – приобщение учащихся к нравственным ценностям, формирование у них чувства гордости за соотечественников, прославивших Беларусь своими

делами; *сравнение* – сравнение возможностей разных видов искусств в создании художественного образа, раскрывающего нравственные качества человека; *анализ* – понимание нравственных ценностей в жизнедеятельности человека, запечатленных в произведениях разных искусств; *графическая речь* – развитие умений художественными средствами передавать личностные качества персонажа в тематических рисунках и иллюстрациях к литературным произведениям.

Экологические ценности – *природа* – первоисточник красоты, природа – источник эстетически ценных, жизненно необходимых объектов и явлений, нуждающихся в защите и сбережении для настоящих и будущих поколений и т.п. Методы приобщения учащихся к экологическим ценностям: *рассказ* – расширение знаний о красоте и эстетическом многообразии белорусской природы, формирование практических умений бережного отношения к природе; *беседа* – развитие умений общаться по поводу эстетического многообразия природы, формирование у учащихся чувства гордости за родную природу; *графическая речь* – выполнение красками цветовой палитры зимы, весны, лета, осени с целью развития у учащихся умений видеть красоту природы в разное время года; *игровые ситуации*: проведение игр-упражнений с выполнением рисунков: «Если бы я вдруг стал волшебником», «Мой домик в густой траве» [3] и т.п. (развитие ответственности за свои поступки, чувства сопереживания к объектам природы, попавшим под негативное воздействие хозяйственной и иной деятельности человека; *сравнение* – сравнение возможностей разных видов искусств в создании художественного образа, раскрывающего отношения людей к природе; *анализ* – обсуждение поступков людей на природе, наносящих ей вред (выброс мусора, непогашенный костер, весенний пал травы и т.п.).

Этнические ценности: *толерантность, терпимость, любовь к Родине, справедливость, трудолюбие, умение сообща решать все вопросы, миролюбие.* Методы приобщения учащихся к этническим ценностям: *рассказ* – знакомство с этническими ценностями белорусов; *беседа* – развитие умений общаться по поводу народных праздников, обычаев белорусского народа; *анализ и сравнение* – развитие умений находить общие черты в культуре, традициях и обычаях народов, проживающих в Беларуси; *игровые ситуации* – проведение игр-упражнений на развитие умений различать национальные особенности культуры народов многонационального

белорусского государства: «Какому народу принадлежит национальная одежда, предметы быта и т.п.?», выполнение рисунков, на темы народных праздников, обычаев, национальной одежды.

Патриотические ценности: любовь к Родине, беззаветное служение во имя процветания Беларуси и др. Методы приобщения учащихся к патриотическим ценностям: *рассказ* – усвоение патриотических ценностей на примере трудовых дел и ратных подвигов соотечественников; *беседа* – развитие умений общаться по поводу необходимости служения интересам своего Отечества, бережного отношения к материальным и духовным ценностям белорусского народа, его культуре, традициям, обычаям; *анализ* – в процессе восприятия произведений искусства, на примерах высокой духовности, развивать у учащихся чувство гордости за свою страну; *графическая речь* – закрепление усвоенных патриотических ценностей в процессе выполнения рисунков-импровизаций на патриотическую тематику [4].

Идеологические ценности: герб, флаг Беларуси, независимость государства и др. Задачи подготовки преподавателя изобразительного искусства к идеологическому воспитанию подрастающего поколения:

1) формирование у учащихся взглядов и убеждений, отражающих идеалы белорусского государства, национальное самосознание, уважения и любви к своей Родине, ее историческому прошлому и настоящему;

2) воспитание активной жизненной позиции, умений противостоять чуждым идеям и асоциальным проявлениям в молодежной среде;

3) развитие доверия к своему государству, воспитание гордости за родную страну.

Методы приобщения учащихся к идеологическим ценностям: *рассказ* – усвоение учащимися идеологических ценностей в процессе восприятия произведений искусства; *беседа* – развитие у подрастающего поколения стремлений служить интересам своей Родины во имя ее процветания и независимости; *анализ* – развитие у молодых поколений умений различать произведения искусства, пропагандирующие заботу государства о природе, культуре, здоровом образе жизни народа; *графическая речь* – закрепление усвоенных идеологических ценностей в художественно-творческой деятельности.

Заключение. Методическую подготовку будущего педагога-художника мы рассматриваем с позиций деятельностного подхода, с учетом того, что в центре внимания стоит не просто деятельность, а совместная деятельность педагога и учащегося в реализации совместно выработанных целей и задач учебно-воспитательного процесса.

ЛИТЕРАТУРА

1. Теория и методика обучения изобразительному искусству. Типовая учебная программа для учреждений образования по специальностям: 1-03 01 01 Изобразительное искусство; 1-03 01 03 Изобразительное искусство. Дополнительная специальность; 1-03 01 06 Изобразительное искусство и черчение. Дополнительная специальность / сост.: С.Е. Зятикова, Г.В. Лойко. – Минск, 2012. – 28 с.
2. Федьков, Г.С. Содержание подготовки будущего преподавателя изобразительного искусства к формированию духовной культуры учащихся / Г.С. Федьков // Искусство и культура. – 2022. – № 1(45). – С. 74–77.
3. Федьков, Г.С. Домик в густой траве. Экологическое воспитание младших школьников в процессе эстетического освоения природы / Г.С. Федьков // Пачатковая школа. – 2013. – № 10. – С. 29–32.
4. Федьков, Г.С. Любовь к природе и Отечеству. Изобразительное искусство в патриотическом воспитании школьников / Г.С. Федьков // Пачатковая школа. – 2013. – № 11. – С. 56–59.

Поступила в редакцию 20.03.2023

« »

У пачатку сакавіка ў Мінску, у кінатэатры “Цэнтральны”, адкрылася выстаўка “Суквецце”, на якой экспануюцца работы 15 мастакоў, сярод якіх творы выкладчыка кафедры выяўленчага мастацтва ВДУ імя П.М. Машэрава Дз.М. Кузьміча, а таксама работы выпускнікоў мастацка-графічнага факультэта В. Данілава і Ю. Нявейкі. Рэалістычныя і абстрактныя карціны мастакоў, што прадстаўлены на выставе, аб’яднаны тэмай любові да жыцця, прыгожага, абуджэння прыроды і цвіцення.

« »

5-га сакавіка ў рамках правядзення Тыдня мастацка-графічнага факультэта ў выставачнай зале ДУА “Дзіцячая мастацкая школа імя І.Ф. Хруцкага г. Наваполацка” была адкрыта выстаўка творчых работ выкладчыкаў кафедры выяўленчага мастацтва ВДУ імя П.М. Машэрава “Мы з мастацка-графічнага”.

Экспазіцыю выстаўкі склалі чатыры дзясяткі жывапісных і графічных работ, якія выкананы ў розных матэрыялах і тэхніках.

« »

6 сакавіка ў межах развіцця супрацоўніцтва ў Віцебскім дзяржаўным ордэна Дружбы народаў медыцынскім універсітэце была прадстаўлена выстаўка работ прафесара кафедры выяўленчага мастацтва мастацка-графічнага факультэта ВДУ імя П.М. Машэрава Рыгора Фядзькова. Экспазіцыю выстаўкі склалі жывапісныя эцюды Віцебшчыны, якія аўтар выканаў на пленэры вясной, летам і восенню 2022 года.

« »

17 сакавіка ў Арт-цэнтры Марка Шагала адкрылася выстава выпускніка мастацка-графічнага факультэта 1976 года, члена Беларускага саюза мастакоў Міхаіла Ляўковіча. Мастак і педагог чатыры дзесяцігоддзі (да 2015 г.) выкладаў на кафедры выяўленчага мастацтва ВДУ імя П.М. Машэрава жывапіс, малюнак і кампазіцыю.

У экспазіцыі выстаўкі пад назвай “Тры партрэты +” разам з фігуратыўнымі работамі (партрэтамі, нацюрмортамі) аўтар прадставіў і фармальныя жывапісныя кампазіцыі ў тэхніцы алейнага жывапісу, якой аддае перавагу ў апошнія гады.

« »

28 сакавіка ў выставачнай зале мастацка-графічнага факультэта пачала сваю працу мастацкая выстава пад назвай “Шляхі творчасці”. Своеасаблівасць выстаўкі ў тым, што ў рамках праекта “Настаўнік і вучні” ў экспазіцыі прадстаўлены работы педагога-мастака, выпускніцы мастацка-графічнага факультэта Ірыны Башун і яе вучняў – навучэнцаў ДУА “Дзіцячая мастацкая школа імя І.Ф. Хруцкага г. Наваполацка”.

« »

З 7 красавіка па 24 мая ў выставачнай зале гісторыка-краязнаўчага музея горада Дуброўна была разгорнута выстава дыпломных работ кафедры выяўленчага мастацтва і кафедры дэкаратыўна-прыкладнага мастацтва ВДУ імя П.М. Машэрава.

« »

У пачатку мая ў выставачнай зале мастацка-графічнага факультэта адкрылася выстава творчых работ навучэнцаў мастацкага аддзялення ДУА “Дзіцячая школа мастацтваў № 1 г. Віцебска”. Выстаўка арганізавана ў рамках дзейнасці філіяла кафедры выяўленчага мастацтва, які ўжо некалькі гадоў працуе на базе школы мастацтваў.

« »

5-га мая ў выставачнай зале Віцебскага цэнтра сучаснага мастацтва адбылося адкрыццё мастацкага праекта “Графіка”, які аб’ядноўвае дзве вельмі прадстаўнічыя выставы твораў выпускнікоў і студэнтаў Беларускай дзяржаўнай акадэміі мастацтваў (куратар А. Зайцава, магістрант спецыяльнасці “Мастацтвазнаўства” ВДУ імя П.М. Машэрава). Першая вялікая экспазіцыя прадставіла гледачам дыпломныя і творчыя работы студэнтаў акадэміі, што былі выкананы ў апошнія два дзесяцігоддзі. Другая частка праекта пад назвай “Арт-лінія” адкрылася 19 мая ў выставачнай зале мастацка-графічнага факультэта.

Беларуская школа графікі без перабольшвання адна з наймацнейшых у Еўропе. Яе “калыскай”, безумоўна, з’яўляецца Беларуская дзяржаўная акадэмія мастацтваў. Менавіта тут на кафедры графікі сфарміраваліся лепшыя традыцыі нацыянальнай школы, на працягу многіх гадоў удасканалвалася майстэрства прадстаўнікоў гэтага віду мастацтва.

Выстаўка дае магчымасць пазнаёміцца з разнастайнасцю графічных тэхнік праз работы сучасных беларускіх аўтараў розных пакаленняў. Гэтую выставу можна назваць сапраўдным фестывалем тэхнік, тэхналогій, творчых манер і памкненняў.

Праект створаны ў межах плённага супрацоўніцтва кафедры выяўленчага мастацтва з Беларускай дзяржаўнай акадэміяй мастацтваў па падрыхтоўцы спецыялістаў другой ступені адукацыі па накірунках “Мастацтвазнаўства” і “Арт-менеджмент”.

« »

18-га мая ў Віцебскім мастацкім музеі гледачам была прадстаўлена выстаўка “З любоўю з Брэста. «Мы – худграф»”. У экспазіцыі жывапісныя і графічныя творчыя работы выпускнікоў мастацка-графічнага факультэта розных пакаленняў з сярэдзіны 1960-х гг. да пачатку 2000-х гг., што сёння жывуць на Брэстчыне.

« »

1 чэрвеня, у рамках святкавання Дня абароны дзяцей, у ДУ “Віцебская абласная бібліятэка імя У.І. Леніна” была адкрыта выстаўка творчых работ Адукацыйнага цэнтра “Арт-квадрат” пры мастацка-графічным факультэце ВДУ імя П.М. Машэрава. Выстаўка прадстаўляе магчымасць пазнаёміцца з творчасцю юных мастакоў цэнтра, убачыць вялікую колькасць цікавых работ, якія выкананы ў розных тэхніках і ўвасабляюць творчую фантазію, дзіцячую непасрэднасць і лёгкасць у рабоце з вобразамі.

« »

У рабоце журы міжнароднага пленэру-конкурсу юных мастакоў “Палітра Прыдзвіння”, прысвечанага І.Ф. Хруцкаму, прымалі ўдзел дацэнты кафедры выяўленчага мастацтва С. Сотнікаў і М. Цыбульскі. У выставачнай зале дзяржаўнай установы адукацыі “Дзіцячая мастацкая школа імя І.Ф. Хруцкага г. Наваполацка” 8 чэрвеня адбылося падвядзенне вынікаў і адкрыццё заключнай выставы пленэра-конкурсу юных мастакоў.

« »

Богданова Юлия Александровна – магистр искусствоведения, аспирант кафедры изобразительного искусства ВГУ имени П.М. Машерова.

Вакар Людмила Владимировна – кандидат искусствоведения, доцент, доцент кафедры изобразительного искусства Витебского государственного университета имени П.М. Машерова.

Гефтер Ладмила Михайловна – магистр искусствоведения, аспирант кафедры изобразительного искусства Витебского государственного университета имени П.М. Машерова, научный сотрудник УК «Музей Марка Шагала в Витебске».

Дорожкин Андрей Сергеевич – культуролог-исследователь, выпускник аспирантуры кафедры историко-культурного наследия Беларуси УО «Республиканский институт высшей школы», библиотекарь УО «Гродненский государственный медицинский университет».

Жукова Ольга Михайловна – кандидат искусствоведения, доцент, доцент кафедры музыки Витебского государственного университета имени П.М. Машерова.

Коваленя Елена Георгиевна – кандидат культурологии, заведующий кафедрой управления и экономики высшей школы ГУО «Республиканский институт высшей школы».

Кузнецова Евгения Владимировна – кандидат философских наук, доцент, докторант кафедры культурологии УО «Белорусский государственный университет культуры и искусств», старший научный сотрудник Института философии НАН Беларуси.

Лукашевич Юлия Александровна – соискатель ученой степени кандидата искусствоведения УО «Белорусский государственный университет культуры и искусств».

Полякова Елена Степановна – доктор педагогических наук, доцент, профессор кафедры музыкально-педагогического образования учреждения образования «Белорусский государственный педагогический университет имени Максима Танка».

Свиридович Алла Антоновна – доцент кафедры хоровой музыки УО «Белорусский государственный университет культуры и искусств».

Сергеев Александр Георгиевич – магистр искусствоведения, аспирант кафедры изобразительного искусства, старший преподаватель кафедры дизайна Витебского государственного университета имени П.М. Машерова.

Сун Чао – магистр искусствоведения, соискатель ученой степени кандидата искусствоведения УО «Белорусский государственный университет культуры и искусств».

Федьков Григорий Сергеевич – кандидат педагогических наук, доцент, профессор кафедры изобразительного искусства Витебского государственного университета имени П.М. Машерова.

Цзо Цин – аспирант кафедры музыкально-педагогического образования учреждения образования «Белорусский государственный педагогический университет имени Максима Танка».

Цыбульский Михаил Леонидович – кандидат искусствоведения, доцент, доцент кафедры изобразительного искусства Витебского государственного университета имени П.М. Машерова.

Чжу Гэлимэн – кандидат искусствоведения, старший преподаватель кафедры музыкально-педагогического образования УО «Белорусский государственный педагогический университет имени Максима Танка».

Шарапова Инна Анатольевна – кандидат педагогических наук, доцент, декан педагогического факультета Витебского государственного университета имени П.М. Машерова.

“ ”

Bogdanova Yulia Aleksandrovna – Master of Art, postgraduate student of Vitebsk State P.M. Masherov University Department of Fine Arts.

Vakar Liudmila Vladimirovna – PhD (Art), Assistant Professor, Vitebsk State P.M. Masherov University Department of Fine Arts. Assistant Professor.

Gefter Liudmila Mikhailovna – Master of Art, postgraduate student of Vitebsk State P.M. Masherov University Department of Fine Arts, Marc Chagall in Vitebsk Museum Researcher.

Dorozhkin Andrei Sergeevich – Cultural Researcher, postgraduate student of Department of Historical and Cultural Heritage of Belarus of the National Institute for Higher School, librarian of Grodno State Medical University.

Zukova Olga Mikhailovna – PhD (Art), Assistant Professor, Vitebsk State P.M. Masherov University Department of Music Assistant Professor.

Kovalenia Elena Georgiyevna – PhD (Culture), Head of Department of Higher School Management and Economics of National Institute for Higher School.

Kuznetsova Yevgeniya Vladimirovna – PhD (Philosophy), Assistant Professor, Doctoral Applicant of Belarusian State University of Culture and Arts Department of Culture Studie, Senior Researcher of the NAS Institute of Philosophy.

Lukashevich Yulia Aleksandrovna – PhD (Art) Applicant of Belarusian State University of Culture and Arts.

Polyakova Elena Stepanovna – Belarusian State Pedagogical University named after Maxim Tank, Department of Musical and Pedagogical Education, Professor, Doctor of Pedagogical Sciences, Associate Professor.

Sviridovich Alla Antonovna – Assistant Professor of Belarusian State University of Culture and Arts Department of Choir Music.

Sergeyev Aleksandr Georgiyevich – Master of Art, postgraduate student of Department of Fine Arts, Senior Lecturer of Vitebsk State P.M. Masherov University Department of Designc.

Song Chao – Master of Art, PhD (Art) Applicant of Belarusian State University of Culture and Arts.

Fedkov Grigory Sergeevich – PhD (Education), Assistant Professor, Vitebsk State P.M. Masherov University Department of Fine Arts Professor.

Zuo Qing – Postgraduate student of the Belarusian State Pedagogical University named after Maxim Tank, Department of Musical and Pedagogical Education.

Tsybulski Mikhail Leonidovich – Assistant Professor of Vitebsk State P.M. Masherov University Department of Fine Arts, PhD (Art Studies), Assistant Professor.

Zhu Gelimeng – PhD (Art), Senior Lecturer of Belarusian State Maxim Tank Pedagogical University Department of Musical and Pedagogical Education.

Sharapova Inna Anatolyevna – PhD (Education), Assistant Professor, Vitebsk State P.M. Masherov University Pedagogical Faculty Dean.

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.

“ ”

The scientific and practical journal “Art and Culture” publishes articles on immediate art critical and culture study problems as well as issues of art education. Articles should be of high theoretical level of investigation in the field of culture studies and art criticism, they should also be targeted at applied aspects in teaching subjects of art and esthetic block. The main criterion for the publication is novelty and specificity of the article. The main sections of the journal are “Art History”, “Culture Studies” and “Pedagogics”. The priority for publication is given to scientific articles by postgraduates in their last year (including their articles written with co-authors) on condition these articles correspond the requirements for scientific articles of the journal.

Guidelines for the layout of a publication:

1. Articles are to be in Belarusian or Russian.
2. Each article is to include the following elements:
 - UDK index;
 - title of the article;
 - name and initial of the author (authors);
 - institution he (she) represents;
 - introduction;
 - main part;
 - conclusion;
 - list of applied literature.
3. The title of the article should reflect its contents, be laconic and contain key words which will make it possible to classify the article.
4. The introduction should contain a brief review of the literature on the problem. It should indicate not yet solved problems. It should formulate the aim; give references to the recent articles of other authors including foreign publications. The section finishes with setting the aim of the research.
5. In the section “Main part” the author describes the findings from the point of view of their scientific novelty as well as compares them with the corresponding well known data. This section is divided into sub-sections with explanatory subtitles.
6. The conclusion should contain a brief review of the findings, indicating the achievement of this goal, their novelty and possibility of practical application.
7. The list of literature shouldn't include more than 12 references. The references are to be numerated in the order of their citation in the text. The order number of a reference is given in square brackets e.g. [1], [2]. The layout of the literature list layout is to correspond State Standard (GOST) 7.1–2003. References to articles and theses which were not published earlier are not permitted. A complete name of the author's certificate and the deposited copy is indicated as well as the institution which presented the copy for depositing.
8. Articles of at least 0,35 of an author sheet size (14000 printing symbols with blanks, punctuation marks, numbers etc.), interval 1, Times New Roman 11 are sent to the editorial office. This size includes the text, charts and list of literature. Not more than three pictures are allowed. Pictures and schemes are to be presented in individual jpg-files. Articles should be typed in Microsoft Word.
9. The electronic version should be attached to the paper copy of the article submitted to the editorial board. The electronic and the paper copies of the article should be identical. The university e-mail address is nauka@vsu.by).
10. Following materials (on separate sheets) are attached to the article:
 - summary (150–250 words), which should precisely present the contents of the article, should be liable for being published in magazine summaries separately from the article as well as the key words in the language of the original;
 - title of the article, surname, first and second names of the author (without being shortened), place of work, summary and key words in English;
 - telephone number, e-mail address;
 - expert conclusion on the feasibility of the publication;
 - 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
Олега Костогрыза «Хризантемы».*

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.
