

ISSN 2222-8853



И

ИСКУССТВО И КУЛЬТУРА

№ 4(52)/2023

ИСКУССТВО И КУЛЬТУРА

НАУЧНО-ПРАКТИЧЕСКИЙ ЖУРНАЛ

ИЗДАЕТСЯ С ЯНВАРЯ 2011 ГОДА
ВЫХОДИТ ЧЕТЫРЕ РАЗА В ГОД

**№ 4 (52)
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. Tsybulsky (Belarus),
Deputy Editor-in-Chief
A.I. Smolik (Belarus)

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

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

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

Журнал зарегистрирован
в Министерстве информации Республики Беларусь за № 838 от 23.11.2010 г.
Подписано в печать 08.12.2023. Формат 60 x 84 $\frac{1}{8}$. Бумага офсетная.
Усл. печ. л. 11.16. Уч.-изд. л. 11.07. Тираж 86 экз. Заказ 148.

Искусствоведение

| | |
|--|----|
| <i>Цыбульский М.Л.</i> Жанравыя і тэматычныя прыярытэты ў акварэлях Аляксандра Карпана. Да 70-годдзя з дня нараджэння мастака і педагога | 5 |
| <i>Ковалёк И.А.</i> Художественное оформление изразцовых печей Витебского региона | 10 |
| <i>Сиэ Вэй.</i> Художественно-постановочные особенности европейского репертуара на сцене Государственного большого театра в Китае | 15 |
| <i>Ван Цзяцзин.</i> Шоу ударных инструментов: к уточнению понятия | 19 |
| <i>Су Цзе.</i> Художественная специфика городских пейзажей в творчестве китайских живописцев второй половины XX – начала XXI в. | 24 |
| <i>Богачёв И.Н.</i> К вопросу о судьбе картинной галереи имени Ю.М. Пэна | 28 |
| <i>Лукашевич Ю.А.</i> Народное художественное творчество и тенденции развития современного профессионального декоративно-прикладного искусства | 37 |
| <i>Лю Цзин.</i> Эволюция художественной концепции парка в истории европейской культуры и искусства | 42 |
| <i>Хадкевич А.А.</i> Реконструкция народного белорусского костюма во второй половине XX – начале XXI в., виды и способы | 47 |

Культурология

| | |
|---|----|
| <i>Туболец С.Г., Пушкина О.И., Черных Е.Д.</i> Творческий потенциал авторской сказки в современной социокультурной реальности | 52 |
| <i>Катовіч А.В.</i> Міфасемантычныя аспекты сакральнага храноніма “Зара-зараніца” (час Венеры) у працэсе касмізацыі хаосу | 57 |
| <i>Наймушина Е.И.</i> Образ воды в традиционной культуре белорусов | 62 |

Педагогика

| | |
|---|----|
| <i>Ушакова В.М.</i> Формирование творческой личности в современных условиях развития общества | 66 |
| <i>Володько О.М.</i> Проблемы нравственности в подготовке будущих менеджеров | 71 |
| <i>Сенько Д.С.</i> Самостоятельная работа в структуре подготовки специалистов художественного профиля | 76 |
| <i>Костогрыз О.Д.</i> Импровизация в композиции: из опыта преподавания станковой графики | 81 |
| <i>Герасимов А.А.</i> Летняя учебная практика – первый шаг к самостоятельному творчеству | 87 |

| | |
|----------------------|----|
| Хроника | 91 |
|----------------------|----|

| | |
|----------------------------------|----|
| Сведения об авторах | 92 |
|----------------------------------|----|

CONTENTS

Art Studies

| | |
|---|----|
| <i>Tsybulsky M.L.</i> Genre and Thematic Priorities in Alexander Karpan's Watercolors. To the 70th Anniversary of the Birth of the Artist and Teacher | 5 |
| <i>Kovaliook I.A.</i> Decoration of Tile Furnaces in Vitebsk Region | 10 |
| <i>Xie Wei.</i> Artistic and Production Features of European Repertoire on State Grand Theater Stage in China | 15 |
| <i>Wang Jiajing.</i> A Percussion Instrument Show: To Clarifying the Concept | 19 |
| <i>Su Jie.</i> Artistic Specificity of Urban Landscapes in Works of Chinese Painters of the Late 20th – Early 21st Centuries | 24 |
| <i>Bogachev I.N.</i> To the Issue of the Fate of Yu.M. Pen Art Gallery | 28 |
| <i>Lukashevich Y.A.</i> Folk Art and Development Trends of Modern Professional Decorative and Applied Art | 37 |
| <i>Liu Jing.</i> Evolution of the Artistic Concept of the Park in the History of European Culture and Art | 42 |
| <i>Khadkevich A.A.</i> Reconstruction of the Belarusian Folk Costume in the Late 20th – Early 21st Centuries, Types and Ways | 47 |

Cultural Studies

| | |
|--|----|
| <i>Tubelets S.G., Pushkina O.I., Chernykh E.D.</i> Creative Potential of the Author Fairy Tale in the Contemporary Social and Cultural Reality | 52 |
| <i>Katovich A.V.</i> Myth and Semantic Aspects of the Sacred Chrononym "Zara-Zaranitsa" (Venus Time) in the Process of Cosmization of Chaos | 57 |
| <i>Naimushina E.I.</i> The Image of Water in the Traditional Culture of Belarusians | 62 |

Pedagogy

| | |
|---|----|
| <i>Ushakova V.M.</i> Shaping a Creative Personality in the Contemporary Conditions of the Society Development | 66 |
| <i>Volodko O.M.</i> Moral Issues in Training Would-Be Managers | 71 |
| <i>Senko D.S.</i> Self-Access Work in the Structure of Art Specialists Training | 76 |
| <i>Kostogryz O.D.</i> Improvising in Composition: The Experience of Teaching Easel Graphics | 81 |
| <i>Gerasimov A.A.</i> Summer Academic Practice as the First Step to Independent Creativity | 87 |

| | |
|------------------------|----|
| Chronicle | 91 |
|------------------------|----|

| | |
|--|----|
| Information About the Authors | 92 |
|--|----|

УДК 75.021.32:75.04(476.5)“1953/2016”

Жанравыя і тэматычныя прыярытэты ў акварэлях Аляксандра Карпана. Да 70-годдзя з дня нараджэння мастака і педагога

Цыбульскі М.Л.

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

Даволі часта творчасць мастака ў гістарычнай перспектыве ацэньваюць з пункту гледжання яго прыналежнасці да таго ці іншага жанру. У дачыненні да вядомага беларускага жывапісца, славутага прадстаўніка Віцебскай школы акварэлі другой паловы ХХ стагоддзя Аляксандра Карпана (1953–2016) падобнае сцвярджэнне здаецца не зусім карэктным. Гэтага творцу нельга назваць майстрам нейкага аднаго ўпадабанага жанру. На працягу свайго жыцця ён звяртаўся як да нацюрморту, так і да пейзажа, з вялікім задавальненнем пісаў партрэты і акварэлі з анімалістычнымі выявамі, ствараў тэматычныя кампазіцыі. Зразумела, выбар мастаком жанру кожны раз быў абумоўлены характарам вобразнай задумкі, сутнасцю пластычнай канцэпцыі. Менавіта таму ў акварэлях Карпана вобраз атрымлівае сваю ўнікальнасць і непаўторнасць.

У дадзеным артыкуле аналізуецца жанравыя і тэматычныя прыярытэты ў творчасці А. Карпана, разглядаюцца асноўныя нацюрморты і пейзажы, партрэты і анімалістычныя кампазіцыі, што былі напісаны мастаком у розныя перыяды яго жыцця. Творы Аляксандра Карпана не толькі рэпрэзентуюць адзін з адметных накірункаў у сучаснай акварэлі, але дэманструюць высокі прафесіяналізм аўтара ў валоданні акварэльнай тэхнікай, майстэрства ў стварэнні яркіх і запамінальных мастацкіх вобразаў.

Ключавыя словы: беларускае мастацтва ХХ стагоддзя, віцебская школа акварэлі, жанр, нацюрморт, пейзаж, партрэт, анімалістычны жанр.

(Искусство и культура. – 2023. – № 4(52). – С. 5–9)

Genre and Thematic Priorities in Alexander Karpan's Watercolors. To the 70th Anniversary of the Birth of the Artist and Teacher

Tsybulsky M.L.

Educational institution “Vitebsk State University named after P. M. Masherov”, Vitebsk

Quite often, the creativity of an artist in a historical perspective is evaluated from the point of view of his belonging to one or another genre. Regarding the well-known Belarusian artist Alexander Karpan, the famous representative of the Vitebsk school of watercolors of the second half of the 20th century, such a statement does not seem entirely correct. This creator cannot be called a master of any one favorite genre. Throughout his life, he turned to both still life and landscape, with great pleasure painted portraits and watercolors with animalistic images, created thematic compositions. Of course, the artist's choice of genre

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

each time was determined by the nature of the imaginative idea, the essence of the plastic concept. That is why, in Karpan's watercolors, the image gets its uniqueness and originality.

This article analyzes the genre and thematic priorities in A. Karpan's work, examines the main still lifes and landscapes, portraits and animalistic compositions that were written by the artist in different periods of his life. The works of Alexander Karpan not only represent one of the distinctive trends in modern watercolors, but demonstrate the author's high professionalism in mastering watercolor techniques, skill in creating bright and memorable artistic images.

Key words: Belarusian art of the 20th century, Vitebsk watercolor school, genre, still life, landscape, portrait, animalistic genre.

(Art and Cultur. – 2023. – № 4(52). – P. 5–9)

Віцебскі мастак Аляксандр Карпан пачынаў творчы шлях у самым пачатку 1980-х з экспанавання на рэспубліканскіх і абласных выставах акварэляў, рэалістычных па сваёй вобразнасці. Напэўна, далёка не апошнюю ролю ў любові жывапісца да рэалістычных традыцый адыгралі выкладчыкі, што вучылі А. Карпана на мастацка-графічным факультэце Віцебскага педінстытута (1974–1979). Сярод іх вядомыя беларускія акварэлісты і мастакі-графікі І.М. Сталяроў, А.І. Мемус, В.А. Ляховіч. Пасля заканчэння навучання Карпан больш за тры дзясяткі гадоў аддаў працы ў альма-матар, дзе выкладаў акварэльны жывапіс, малюнак і кампазіцыю на кафедрах выяўленчага мастацтва. Калі ён стаў сябрам Беларускага саюза мастакоў (1991), а ў 1995 годзе – суполкі “Віцебская акварэль”, то шмат зрабіў для арганізацыі акварэльных выстаў, рэалізацыі шматлікіх праектаў, творчых паездак, пленэраў, умацавання сувязяў з мастакамі і творчымі арганізацыямі блізкага і далёкага замежжа [1].

Прыблізна да сярэдзіны 1990-х у творчасці А. Карпана канчаткова склалася кола асноўных жанраў, тэм, вобразаў, якія ён настойліва з году ў год распрацоўваў. Перш за ўсё яго захапляла праца над кампазіцыямі нацюрмортаў і пейзажаў. Часам мастак звяртаўся і да партрэта, анімалістычнага жанру, сюжэтных кампазіцый. Аляксандр Карпан валодаў шчаслівым дарам: умеў знайсці дакладны і ёмісты пластычны эквівалент сваім пачуццям, думкам і ўвасобіць іх у разнастайных жанравых формах.

Мэта дадзенага артыкула – прааналізаваць жанравыя і тэматычныя прыярытэты ў акварэлях А. Карпана, выявіць найбольш значныя кампазіцыі, у якіх у поўнай меры знайшла адлюстраванне аўтарская манера акварэльнага жывапісу.

Выбар жанру і пазіцыя мастака. Жанравы рэпертуар на працягу розных этапаў творчасці Аляксандра Карпана мяняўся нязначна. І разам з тым жанравыя межы, здаецца, ніколі не былі для яго абсалютнымі. Выбар мастаком жанру быў абумоўлены ў першую чаргу неабходнасцю вызначэння патрэбнай і найбольш выразнай вобразнай інтанацыі, з дапамогай якой

ён мог перадаць сутнасць аўтарскай ідэі. Пры гэтым яго акварэльныя кампазіцыі часам маглі спалучаць у сабе элементы некалькіх жанраў.

У кожным канкрэтным творы А. Карпан разглядаў жанравую форму як фармат магчымасцей, усведамляючы наяўнасць пэўных “законаў жанру” і пакідаючы за сабой права на свабоду іх інтэрпрэтацыі. Мастак любіў гульні з сэнсамі не менш, чым эксперыменты з формай і матэрыялам. Менавіта таму ці не кожны яго нацюрморт, краявід, партрэт – гэта не толькі мастацкая задача, але і цэлы светапогляд. Тэхніка акварэлі ніколі не абмяжоўвала яго магчымасцей пабудовы арыгінальнага вобраза ў тым ці іншым жанравым полі.

Нацюрморт. Ужо пасля заканчэння інстытута А. Карпан паказвае на выставах свае першыя творы, сярод якіх было нямала нацюрмортаў (“Нацюрморт з дынямі” (1986), “Папараць-кветка” (1983), “Нацюрморт з рыбай” (1987)). Гэтыя кампазіцыі вылучаліся ўмоўнасцю пластычнага рашэння і падкрэсленай дэкаратаўнасцю. Пазней нацюрморт стане для маладога мастака адным з асноўных жанраў, сапраўдным полем для жывапісных эксперыментаў з прасторай, формай і колерам.

Нацюрморт у творчасці А. Карпана, па прызнанні самога творцы, стаў адным з прыярытэтных жанраў [2]. Кожная з кампазіцый, што была выканана мастаком у гэтым жанры, – гэта да дробязей прадуманая мізансцэна, дакладна вобразна асэнсаваная і структурна пабудаваная [3]. У кампазіцыі сваіх нацюрмортаў мастак нярэдка ўключае часам, здавалася б, несупастаўляльныя па характары, прызначэнні і пластыцы рэчы. Падобным чынам мастак ператвараў кампазіцыю ў вызначальны вобразаўтвараючы элемент, канцэпцыйны па сваёй выяўленчай сутнасці.

Аляксандр Карпан выкарыстоўваў самыя разнастайныя прынцыпы аб’яднання рэчаў у кампазіцыях сваіх нацюрмортаў. Часам ён падкрэслівае тыя ці іншыя побытавыя сувязі паміж рэчамі, “выбудоўвае” пэўную апаўдальную лінію (“Вясковы нацюрморт” (2008), “Нацюрморт з салам” (2013), “Гарбата з бальзамам” (2013)), у іншым выпадку шукае

нейкую канцэпцыю, надае задуме метафарычны ці філасофскі падтэкст (“Экалагічныя метамарфозы” (2001), “Старасць не радасць” (2013)). У іншых сваіх нацюрмортах мастак проста захапляецца фармальна-жывапіснымі эфектамі, вызначэннем каларыстычных і прасторавых сувязяў паміж аб’ектамі (“Стары самавар” (2008), “Бліскучыя” (2012), “Мараканскія апельсіны” (2011)).

Уключаючы ў кампазіцыі як старыя, амаль антыкварныя, так і простыя рэчы, што шмат паслужылі чалавеку і нясуць на сабе цеплыню нечых дотыкаў, А. Карпан спрабуе захаваць у нацюрморце іх вобразнае энергетычнае поле (“Нацюрморт са старым прасам” (1990), “Стары метал” (2001), “Усё ў мінулым” (2004)). У адной прасторы побач з падкрэслена рэпрэзентатыўнымі і вытанчанымі пластычнымі формамі прадстаўлены бытавыя рэчы. Звычайныя хатнія рэчы даволі часта сустракаюцца ў нацюрмортах мастака ў самых розных спалучэннях. Нярэдка дамінантамі ў яго акварэльных кампазіцыях становяцца збаны, каўшы, чайнікі, лямпы, бітоны, якія ў кампазіцыях прадстаўлены побач з садавінай і гароднінай. Як камертоны вобразнасці служаць ігрушы і яблыкі (“Нацюрморт з ігрушамі” (1991), “Восеньскія яблыкі” (2002), “Зімовыя яблыкі” (2012), “Тры грацыі” (2013)), цыбуля, часнок, кукуруза (“Нацюрморт з часнаком” (2004), “Нацюрморт са збаном” (2012), “Нацюрморт з кукурузай” (2011)), гарбузы, кабачкі і кавуны (“Нацюрморт з гарбузом” (2011), “Дачны сезон” (2011), “Астраханскі кавун” (2012)).

Пластычным грунтам вобразнай канцэпцыі ў кожным творы Карпана з’яўляецца захапленне выяўленчай канкрэтыкай, знешне прыцягальнымі, дасканала намалёванымі дэталямі і каларыстычным рашэннем прасторы аркуша. Аляксандр Карпан з вялікай любоўю адлюстроўвае ўсё багацце навакольнага свету, дакладна перадае матэрыяльнасць і пластычныя асаблівасці рэчаў, імкнецца больш уважліва ўгледзецца ў іх жывапісную “анатомію”. Падобная назіральнасць вымагае ад мастака надзвычай прафесійнага валодання малюнкам, які, безумоўна, моцна ўплывае і на яго жывапісную тэхніку.

Звяртаўся Аляксандр Карпан і да такой жанравай тэмы, як “нацюрморт з атрыбутамі мастацтва”, спрабуючы з дапамогай уключэння ў кампазіцыю асобных атрыбутаў мастацтва (гіпсавых масак, злепкаў, пэндзляў і інш.) і выбару адпаведнай канфігурацыі вобразнага поля наблізіцца да стварэння своеасаблівай алегорыі творчай працы (“Нацюрморт

з маскай А. Пушкіна” (1986), “Нацюрморт з гіпсавай галавой Гамера” (1994), “Нацюрморт з расколатым злепкам” (2008)).

Падкрэслена аўтарская жывапісна-пластычная тэма ў творчасці А. Карпана – нацюрморты з сухой і вэнджанай рыбай, дамінуючай у якіх становіцца не толькі жывапісна-пластычная, але і рытмічная арганізацыя акварэльнага аркуша (“Рыбы” (1988), “Сушаныя бычкі” (1989), “Вэнджаная рыба” (1993), “Нацюрморт з рыбай” (2000), “Нацюрморт з вэнджаным селядцом” (2010), “Селядзец” (2013)).

Сярод нацюрмортаў з кветкамі прыгадаем перш за ўсё серыю “Кветкі”, што з’явілася ў Карпана яшчэ ў канцы 1980-х і ўразіла многіх не толькі незвычайнай свежасцю і свабодай выканання, але і майстэрствам выканання. Пазней мастак пісаў самыя розныя па характары і пластыцы кветкі, заўжды дасягаў асаблівай эмацыянальнай выразнасці і моцнага візуальна-жывапіснага эфекту (“Ружы” (1990), “Кветкі” (1994), “Півоні” (1998), “Бээ” (2003), “Вяргіні” (2003), “Жоўтыя хрызантэмы” (2003), “Букет півонь” (2004), “Белыя хрызантэмы” (2008), “Ружы” (2011), “Белыя лілеі” (2011)).

У акварэльных нацюрмортах Аляксандра Карпана багатая і разнастайная жывапісная фактура, якая то “матэрыялізуецца” ў канкрэтныя рэчы, то існуе самастойна як умоўны графічны прыём. Нягледзячы на тое, што рэчы выглядаюць даволі аб’ёмнымі і пластычнымі, асяроддзе, як трохмерная прастора, мала цікавае мастаку. Нярэдка мастак толькі крыху пазначае гарызантальную плоскасць, задае ўмоўную сістэму каардынат. У ёй выразна драпіруюцца ручнікі, кавалкі тканіны, якія кампазіцыйна звязваюцца з умоўнымі плямамі колеру, сярод мігацення якіх то ўспыхваюць, то гаснуць, амаль знікаючы, пластычныя формы рэчаў. Удадае выкарыстанне каларыстычных спалучэнняў, умелая арганізацыя кантрастаў дапамагаюць рытмічна пабудаваць кампазіцыю. Аб’яднальную ролю Карпан часцей пакідае святлу, якое акрэслена “гучыць” на бліскучых паверхнях і быццам бы прапітвае тканіны, паперу, фрукты, кветкі...

Пейзаж. Свае першыя акварэльныя пейзажы А. Карпан напісаў на пленэрах яшчэ ў час навучання на мастацка-графічным факультэце. Нездарма мастак, калі стаў працаваць выкладчыкам, падкрэсліваў, што ніякая іншая навучальная дзейнасць у галіне жывапісу не ў стане даць той паўнаты адчуванняў і ўражанняў ад навакольнага свету, як праца на пленэры. Любоў да пленэраў на ўсё жыццё для Карпана – сапраўдная крыніца новых эмоцый і ўражанняў, нягледзячы на тое, што

па вяртанні дадому мастак часам працягваў працу над творам ужо ва ўмовах майстэрні.

У шматлікіх пейзажах А. Карпана няма ніякіх апавядальных дэталей, ніякага намёку на сюжэтнае дзеянне. Аднак перад намі зусім не выпадковы фрагмент ландшафту. Чым больш узіраешся ў палатно, тым яснаей, выразней гучыць музыка яго вобразаў. Мастак настройвае глядача на спакойна-сузіральны лад і звяртае яго ўвагу на асацыятыўны характар вобразнасці.

У пейзажах А. Карпана пераважаюць лірычныя прыродныя матывы [4]. Тут можна сустрэць і захапляючыя карціны беларускай прыроды, і надзвычай пяшчотныя, блізкія сэрцу мастака эцюды мястэчкаў на яго радзіме – Хмяльнічыне (Украіна). У немудрагелістых сюжэтах і назвах пейзажных кампазіцый перш за ўсё прачытваецца жаданне мастака перадаць настрой той ці іншай пары года, яе эмацыянальную танальнасць (“Пачатак зімы” (1995), “Восень” (2001), “Зімовы дзень” (2002), “Ціхі вечар” (2007), “Першы снег” (2009), “Сонечны ўзлесак” (2009), “Алашкі. Поўдзень” (2010), “Сезон бульбы” (2010), “Адліга” (2012), “Маладзік” (2012), “Зіма прыйшла” (2012), “Запахла вясной” (2013), “Светлае Уваскрэсенне” (2013)). У пейзажах А. Карпан вельмі часта вырашае першы план толькі каларыстычна, пакідае яго вобразна не загружаным, пераносіць кампазіцыйны цэнтр пейзажа на другі план. Даволі рэдка бліжні да глядача план дапаўняецца дробнымі дэталямі: тонкай галінкай дрэва, рачнымі каменьчыкамі і г.д., часцей ён уяўляе сабой шырокія заліўкі колеру, акватыпічныя адбіткі, гульную жывапісных фактур. Для пейзажаў гэтага мастака характэрна спалучэнне пастэльных і насычаных умбрыста-карычневых і ізмурдна-вохрыстых колераў.

Уражаны архітэктурай еўрапейскіх гарадоў, яшчэ ў канцы 1980-х мастак стварае некалькі кампазіцый, сярод якіх і “Сілуэты Нінбурга” (1988).

У 2009 годзе з’явілася больш разгорнутая серыя “Гарады і ўражання”, у якую ўвайшлі кампазіцыі “Сілуэты Амстэрдама”, “Міражы Антверпена”, “Гарлем. Радзіма Ф. Халса”, “Мехелен” і іншыя. У гэтых пейзажах тэматычнага плана Карпан выкарыстоўвае калажныя прыёмы пабудовы кампазіцыі, дзякуючы якім стварае асаблівы тып вобразнай драматургіі. Серыя работ уключае ў сябе 12 аркушаў з прадстаўленымі на іх гарадскімі краявідамі і партрэтнымі выявамі вядомых мастакоў (ці персанажаў іх палотнаў).

Творчая вандроўка па Германіі, Галандыі, Бельгіі паспрыяла з’яўленню нізкі “Галопам

па Еўропах”. Сярод кампазіцый гэтай пейзажнай серыі надзвычай эфектныя акварэльныя кампазіцыі – “Галандская экзотыка” (2012), “Возера Штайн Худэ” (2012), “Дахі Бамбера” (2012), “Дажджлівы дзень” (2012), “Перавулак у Майсэне” (2012), “Наумбург” (2012). Як і ў большасці пейзажных кампазіцый, у названых творах мастаку ўласціва надзіва жывапіснае бачанне натуре, неардынарнае майстэрства валодання акварэльнай тэхнікай, дзе ён гарманічна спалучае вядомыя класічныя і эксперыментальныя прыёмы. Пры ўсёй відавочнасці доўгатэрміновай працы А. Карпана над кожнай акварэллю глядача не пакідае ўражанне лёгкасці выканання карцін.

Партрэт. Да жанру партрэта А. Карпан звяртаўся радзей, чым да нацюрморта і пейзажа, але яго творы ў гэтай галіне былі вельмі паспяховыя. Партрэтнымі вобразам мастака ўласцівыя пагружанасць у сябе, сузіральнасць і меланхалічнасць. Нягледзячы на філасофскія абагульненні, Карпан уважлівы да перадачы індывідуальнага і ўнікальнага ў сваёй мадэлі. Пры стварэнні партрэта мастак імкнўся наблізіцца да патаемнага і прыгожага ў чалавеку. Яго персанажы намаляваны ў спакойных позах, знешне стрыманыя і нешматслоўныя. Жывапіснае і пластычнае адзінства вылучае пераважную большасць вобразаў, што створаны мастаком у розныя перыяды. У напісаных А. Карпанам партрэтах мастак звычайна імкнецца тэматычна арганізаваць вобраз (“Хай жывуць Дон Кіхоты” (1988), “Анёл-захоўвальнік” (1994), “Павадыр” (2001), “Венецыянскі карнавал” (2003)) ці перадаць пэўны эмацыянальна-псіхалагічны стан мадэлі (“Чарнобыльская пастараль” (1989), “Рэквіем” (2000), “Манфрэд” (2013)). Некаторыя з прыгаданых вышэй акварэльных кампазіцый адсылаюць нас да канкрэтных персанажаў пэзіі і прозы, да тых ці іншых прататыпаў вобразнасці. Нярэдка толькі крыху пазначаныя ў прасторы аркуша абрысы самой фігуры спалучаюцца з дакладнай пластыкай псіхалагічна і эмацыянальна адкрытага твару, у якім мастак “шукіае” асабліваю выразнасць. Арыенцірам у вытлумачэнні характару вобраза становяцца шматлікія дадатковыя атрыбуты, якія маюць і пэўны сімвалічны змест. Святло ж выступае галоўным камертонам настрою і арганізатарам пластычнага руху.

У галерэі жаночых партрэтаў, што напісаны А. Карпанам, ці не самыя кранальныя лірычныя вобразы яго блізкіх – маці (“Маці” (1981)), сына (“Ігар” (1989)), шэрагу партрэтаў дачкі (“Юнацтва” (1987), “Юнацтва” (1993), “Даша. Партрэт дачкі” (2003)). Сярод мадэляў апошніх

партрэтаў, напісаных А. Карпанам, часцей за ўсё людзі сталага веку. На іх тварах пячатка ўбачанага і перажытага (“Партрэт у інтэр’еры” (2013), “Партрэт пажылога гуцула” (2013), “Якія нашы гады” (2013), “Мужчынскі партрэт” (2013), “Адзін” (2013) “Стары рыбак” (2013)). Але ёсць у мастака і партрэтныя вобразы, блізкія па характары і сваёй паэтычнай напоўненасці да сапраўдных алегорый юнацтва (“Палявыя кветкі” (2013), “Белабрысае лета” (2013)).

Анімалістычны жанр. Цікавасць мастака да свету фаўны была абумоўлена імкненнем пашырыць жанравы дыяпазон сваёй творчасці і відавочна з’яўленнем у Віцебску выставачнага праекта “ZOO Parking” (куратар А. Кастагрыз). Да гэтага аўтарскага праекта, які пазней набыў статус рэспубліканскага, Карпанам былі створаны яркія і эмацыянальна выразныя вобразы. Сярод іх акварэлі “Панда” (2011), “Вячэрні праменад” (2011), “Паляўнічы” (2011), якія выявілі ў Аляксандра Карпана сапраўды неардынарныя рысы мастака анімалістычнага жанру [5]. Як паказалі шматлікія персанальныя выставы жывапісца, на якіх былі прадстаўлены дадзеныя кампазіцыі, яны выклікалі глыбінную цікавасць, пачуцці замілавання, пяшчоты, і ўвогуле, моцны эмацыяны водгук у гледачоў.

Мастак спрабуе не толькі пластычна дакладна перадаць выяву жывёлы, але і імкнецца дадаць мастацкую выразнасць вобразу. Выбар вобраза жывёльнага свету ў якасці самастойнага, галоўнага героя быў для Карпана магчымасцю не толькі пазнаёміць аматараў мастацтва са знешняй прыгажосцю звярыных форм, але яшчэ і жаданнем адлюстраваць здольнасці жывой істоты выказаць пачуцці, эмоцыі, думаць, быць верным і нават любіць.

У анімалістычных вобразах Карпана прасочваецца тэндэнцыя да ўзмацнення лірычнага пачатку і паэтычнага захаплення прыродай. Акварэлі мастака з анімалістычнымі выявамі ўражваюць гледачоў надзвычай эфектнай і лёгкай манерай жывапісу, асаблівай вытанчанасцю пластыкі дасканала прапрацаваных форм, гармоніяй каларыстычнага рашэння. Шмат у чым усё гэта абумоўлена высокім майстэрствам вольнага валодання малюнкам.

Заклучэнне. Творы Аляксандра Карпана не толькі рэпрэзентуюць адзін з адметных накірункаў у сучаснай акварэлі, але дэманструюць шырокі жанравы дыяпазон творчасці мастака, высокі прафесіяналізм аўтара ў валоданні акварэльнай тэхнікай, майстэрства ў стварэнні яркіх і запамінальных мастацкіх вобразаў. Уся творчасць А. Карпана – пацвярджэнне беражлівых адносін да традыцый, павага і цікавасць да навацый, стрыманы і высакародны заклік любаватца навакольным светам, жаданне перадаць яго велічную прыгажосць, адчуць сябе яго часткай і знайсці ў ім сваё месца.

ЛІТАРАТУРА

1. Цыбульскі, М.Л. Карпан Аляксандр Фёдаравіч / М.Л. Цыбульскі // Беларуская энцыклапедыя: у 18 т. Т. 8: Канто – Кулі / рэдкал.: Г.П. Пашкоў [і інш.]. – Мінск: БелЭн, 1999. – Т. 8. – С. 91.
2. Карпан, А. «Люблю ствараць нацюрморты ...» / А. Карпан; гутарку вёў М. Цыбульскі // Вечерний Витебск. – 1998. – 21 нояб. – С. 3.
3. Цыбульскі, М. Творческая лаборатория Александра Карпана / М. Цыбульскі // Александр Карпан. Акварель. Каталог. – Витебск, 2002. – С. 3.
4. Цыбульскі, М. Акроў ў рэальнасць / М. Цыбульскі // Маладосць. – 1997. – № 2. – С. 30–34.
5. Цыбульскі, М. Асабістыя назіранні: акварэлі Аляксандра Карпана / М. Цыбульскі // Мастацтва. – 2014. – № 4. – С. 32–35.

Паступіў у рэдакцыю 23.11.2023

УДК 738.81(476.5)

Художественное оформление изразцовых печей Витебского региона

Ковалёк И.А.

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

Изразцовое искусство лишь кажется простым, однако метаморфоза изображаемых мотивов вбирает в себя силу и глубину образов, и простоту раскидистого нарядного узора. В изображениях присутствует тонкая грань между знаковым смыслом, силой поэтического слова и простым незатейливым орнаментом.

В статье проводится аналитический обзор художественного оформления сохранившихся изразцовых печей кафельных заводов Витебской губернии конца XIX – начала XX в., обращается внимание на подтверждение подлинности и экспорт. На основе научно-аналитических исследований, исторических сведений, иконографического материала автор рассмотрел построение орнаментальной композиции в изразцовом искусстве. Он определил, что для орнаментальных композиций свойственно использование растительных мотивов, которые своим разнообразием способствуют созданию бесконечного множества вариаций орнаментального декора, нашего отражение в изразцовом искусстве. Благодаря рекламным каталогам продукции керамических заводов Витебского региона изразцы имели широкое распространение по всей Российской империи и в ближнем зарубежье в конце XIX – начале XX столетия.

Сохранившиеся изразцовые элементы печей являются историко-культурным наследием и служат в качестве экспоната для изучения традиций белорусского искусства современными художниками декоративного искусства.

Ключевые слова: архитектурная керамика, изразцы, керамическое производство, глазурь, композиция, орнамент, изображение, художественный образ, стилизация, условность, цвет, стиль барокко, декоративное искусство.

(Искусство и культура. – 2023. – № 4(52). – С. 10–14)

Decoration of Tile Furnaces in Vitebsk Region

Kovaliok I.A.

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

Tile art only seems simple, but the metamorphosis of the depicted motifs incorporates the strength and depth of images as well as the simplicity of a sprawling elegant pattern. A fine line between the iconic meaning, the power of a poetic word and a simple, not intricate ornament is present in the images.

The article carries out an analytical review of the decoration of the preserved tile furnaces of Vitebsk Region tile factories of the late 19th – early 20th centuries; attention is paid to confirmation of authenticity and export. Based on scientific and analytical research, historical information, iconographic material, the author considered the construction of an ornamental composition in tiled art. He determined that ornamental compositions are characterized by the use of plant motifs, which, through their numerous diversities, contribute to the creation of an infinite number of variations of ornamental decoration, which is reflected in tiled art. Thanks to advertising catalogs of products of Vitebsk Region ceramic plants tiles were widespread throughout the Russian Empire and the near abroad in the late 19th – early 20th centuries.

The preserved tiled furnace elements are historical and cultural heritage and serve as an exhibit for the study of the traditions of Belarusian art by modern artists of decorative art.

Key words: architectural ceramics, tiles, ceramic production, glaze, composition, ornament, image, artistic image, stylization, convention, color, baroque style, decorative art.

(Art and Cultur. – 2023. – № 4(52). – P. 10–14)

Декоративное искусство является не только образным отражением реального мира, но и частью его действительности. Особенность этого вида искусства состоит в условности и обобщенности изображаемого, создании специфического языка символов для передачи художественного замысла, настроения, идеи мастера. Изразцовое искусство – это

интереснейшее явление декоративного искусства со своими выразительными средствами, что отчетливо видно на примере сохранившихся экземпляров продукции заводов Витебского региона XIX – начала XX столетия [1]. Известный археолог, исследователь белорусских изразцов Михаил Александрович Ткачев отмечал: «Подобно тому как из простых слов

Адрес для корреспонденции: e-mail: irina_kovalek@mail.ru – И.А. Ковалёк

составляются предложения, из предложений – предания, которые со временем трансформируются в книгу, так и печь, сложенная из отдельных тематических образов – изразцов, «начинает говорить, словно раскрытая книга» [2].

В основе композиционного решения изразцового искусства лежит орнамент, отражающий глубокое духовное начало, ритм времени, бытовые сюжеты, традиции народа, стиль эпохи. Многие формы предметов декоративного искусства содержат бесчисленные аналогии с природными формами. При рассмотрении изразцовой композиции следует обратить внимание на содержание изображения и построение орнамента.

Целью исследования является анализ художественного оформления изразцовых печей Витебского региона XIX – начала XX столетия.

В течение нескольких веков конструкция изразцовых печей совершенствовалась, их образы менялись в зависимости от приоритетов народной культуры, эстетических вкусов и заимствований у других народов. Декор, выполненный из отдельных изразцов, создавал яркие акценты, при помощи которых печь становилась то главным, то совсем незаметным элементом интерьера. Печи к началу XVIII столетия приобрели двухъярусную форму с приземистым нижним и вытянутым верхним ярусом.

Производство и применение изразца было широко распространено на территории Беларуси и имеет многовековую историю. Достаточно сказать, что ни один дом, замок или дворец, усадьба, трактир и жилье сельчан в XIX–XX веках не обходились без печей, украшенных изразцами, которые были разного типа, размера, цвета с художественными мотивами, сюжетами, зависящими от предпочтений общества, стилевых особенностей того времени и эстетических вкусов населения.

Российский искусствовед Т.А. Лобанова определила несколько периодов развития изразцового искусства: 1) ранний период (X – середина XIII в.); 2) первый период упадка (вторая половина XIII – XV в.); 3) первый период «возрождения» (XVI в.); 4) период зрелого искусства (XVII в.); 5) второй период упадка (XVIII – середина XIX в.); 6) второй период «возрождения» (конец XIX – начало XX в.); 7) третий период упадка (20–80-е годы XX века); 8) третий период «возрождения» (с 90-х годов XX века).

В начале XVIII века форма печей подверглась кардинальным изменениям по указу Петра I. Печи, топившиеся по-черному, попали под запрет. В это же время вышел первый регламент о строительстве печей в жилых домах из кирпичей, изразцов и других элементов,

изготовленных на производствах, потому что печи были пожароопасными, пожары нанесли огромный ущерб, горели целые города. К тому же по велению Петра началось производство новых «голландских» изразцов, приказ звучал так: «делать немедленно шведским манером печных изразцов гладких белых, а по ним травы синюю краскою» [3].

В период «возражения» продукция изразцовых заводов имела широкий ассортимент, который являлся главным элементом для украшения печей и предназначался для потребителя с разными вкусовыми, ценовыми предпочтениями. В этот период зародилось и стилевое направление – историзм (1810–1915 гг.): параллельно существуя с модерном, он получил широкое распространение в Европе. Основным в историзме является обращение к стилям прошлого, одновременно не делается избирательный акцент [3]. Изразцовое искусство заводов Витебского региона следовало общепринятым стилевым направлениям данного периода.

После 1917 года изразцовое искусство претерпевает значительные изменения, впрочем, как и все виды искусств. Конструктивизм, модернизм становятся главными направлениями, затем искусство возвращается к реализму (соцреализму), их влияние отражается в изразцовом искусстве и наступает период упадка. Содержание изображения несет в себе изменяемый процесс, связанный с историческим развитием традиционной культуры [4].

Классификация изразцовых элементов печных наборов. В развитии изразцового искусства не существует четкой градации появления или исчезновения каких-либо видов изразцов, например, в конце XIX – начале XX века одновременно производились изразцы рельефные и гладкие. Рельефные изразцы покрывались глазурью в один цвет (белый, голубой, зеленый, коричневый, бирюзовый, фиолетовый); рельефно-расписные имели многоцветную роспись по рельефу; гладко-глазурованные (белые) и гладко-глазурованные с сюжетно-тематической росписью.

Существует несколько видов «стенных» изразцов, отличающихся *по форме*: для прямых печей – плоские (фронтальные), угловые, фасонные (квадратные, прямоугольные) (рис. 1а); для круглых печей – выгнутые (рис. 1б).

По типу поверхности: «плоские» гладко-глазурованные с рисунком и без рисунка, рельефные – многоцветные и одноцветные.

По изображению: сюжетные и орнаментальные.

Все изображения на изразцах можно условно разделить на несколько групп:

геометрические, растительные, узелковые орнаменты; геральдические, каллиграфические, орнитоморфные, зооморфные мотивы; мифические персонажи – фантастические существа; сюжетные композиции, церковные мотивы, солярные знаки, рунические символы, смешанный и другие.

Как известно, лицевая пластина изразцов штамповалась в деревянных формах, которые изготавливали мастера резьбы по дереву. Цветовое решение выполняли гончары-живописцы, изразцы с одним рисунком имели несколько цветовых решений. На обратной стороне изразца ставили клеймо завода производителя. Существует такой факт, что сохранились изразцы с абсолютно идентичным рельефным изображением, но разные по цветовому решению и с неодинаковыми заводскими клеймами. Можно сделать предположение, что изразцовые формы приобретались у одного мастера резьбы по дереву или на выставках-ярмарках, которые были достаточно частым явлением для того времени. Данные изразцы с одинаковым изображением трудно различимы, и только заводское клеймо может являться точным подтверждением завода-производителя.

Еще в XVIII веке издали первый в России правительственный Указ об обязательном клеймении всех русских товаров, в том числе и керамической продукции (изразцов), но только к концу XIX столетия появляется повсеместная маркировка, что сегодня помогает установить точное место производства [5].

Орнаментальная композиция в изразцовом искусстве. В сюжетах изразцовых композиций все образы художественно обобщены и стилизованы для лучшего раскрытия декоративных качеств. Изразцовые композиции на печи взаимосвязаны между собой функционально, конструктивно, композиционно, то есть составляют гармоническое единство – стиль.

Сюжет изразцового орнамента состоит из мотивов, то есть из одного или нескольких декоративных элементов, а композиционные схемы орнаментального построения выполняются на геометрической основе.

Изразцовая композиция печных комплектов конца XIX – начала XX века представляет собой то самое органическое целое, в котором все составляющие ее элементы объединены в части (нижняя, верхняя части (ярусы) печи), которые разделены с помощью прямых линий бордюра, фриза, каймы. Верх печей завершался более сложными фигурными формами с рельефными изображениями – рядом «городков» или «коронкой». Цокольная часть выглядела монументально просто, без излишеств в сравнении

с XVIII веком, когда использовалось буйство форм ножек, подзоров. Композиционным центром печи является «зеркало» печи, которое облицовывали несколькими способами: гладкими изразцами, в центре которых находилось (вступающее (накладное) или вмонтированное) панно с расписным или рельефным сюжетным изображением; рельефными изразцами, расположенными по принципу сетчатого орнамента; гладко-глазурированными изразцами, на которых изображен расписной сюжетный рисунок.

Изразцовый орнамент делится на типы: ленточный, розетка, сетчатый, они широко применяются при создании изразцовых композиций. Ленточный орнамент на изразцовых печах встречается в виде полос (каймы), расположенных вертикально, горизонтально или по окружности, с чередующимися геометрическими, растительными мотивами. Изразцовая розетка (мотив раскрывшегося цветка) активно используется в композиционном решении печных наборов и имеет построение по принципу центрального орнамента (центрально-осевой симметрии) (рис. 2–4). Сетчатый орнамент может состоять из многократно повторяющихся отдельных изразцов (модулей), в которых располагаются элементы узоров, покрывающих поверхность сплошным непрерывным изображением.

В разные периоды изразцового искусства чаще всего применялись растительные мотивы, обладавшие большими возможностями интерпретации формы, они встречаются как стилизованные – едва узнаваемые, так и практически реалистические – очень приближенные к натуре. Растительные мотивы на основе построения ленточного (линейного), сетчатого и центрального орнаментов создают гармоничный декор в изразцовом дизайне разных стилей. Использование многочисленных разнообразных растительных мотивов способствует созданию бесконечного множества вариаций орнаментального декора. Растительный мотив присутствует практически в каждом изразцово-печном наборе и выступает то в роли главного, то дополнительного (второстепенного) элемента общей композиции.

Рассмотрим построение схем растительного орнаментального раппорта изразцовых печных наборов заводов Витебской губернии:

1) схема раппорта построена по принципу центральной симметрии и монокомпозиции. Данная композиция имеет замкнутую структуру с четко выраженным цветочным силуэтом, расположенным в геометрическом центре и состоящим из четырех окружностей.

Цветочный мотив размещается от центра по лучам, двигаясь по радиусу окружности. Композиция замкнута, заключена в двойную рамку (рис. 5а);

2) схема цветочной композиции имеет две оси симметрии без ярко выраженного центра. Четвертая часть данной композиции является раппортом и имеет повторения, двигаясь по радиусу невидимого центра. Композиция заключена в раму с закругленными углами (рис. 5б);

3) схема имеет одну зеркальную ось симметрии. Хорошо прочитывается S-образное построение цветочного мотива. Композиция имеет рамы, одна не закрытая рама буквально «врезается» в другую (рис. 5в);

4) схему можно разделить перпендикулярными осями, одной по горизонтали или другой по вертикали. В композиции присутствует зеркальная симметрия (рис. 5г).

Сгруппировав данные раппорты в сетчатый орнамент, можно получить непрерывный рисунок, целостный орнаментальный образ, который нашел свое отражение в изразцовом искусстве (рис. 6–23).

Наследие изразцовых заводов Витебской губернии. В XIX столетии на белорусских землях существует сеть изразцовых заводов, которые возникли на месте гончарных производств – Минск, Новогрудок, Бобруйск, Борисов, Шклов, Копысь, Витебск и другие. Продукция этих заводов обеспечивала не только внутренний рынок, но и являлась востребованным отделочным материалом за пределами Беларуси [6]. В Витебской губернии действовало два крупнейших завода Российской империи: изразцово-майоликовый завод Б.Я. Лисовского (1877–1914); изразцовый завод И.Ш. Песельника (1860–1914).

Сегодня в фондах Витебского областного краеведческого музея хранится коллекция печных изразцов производства белорусских заводов (около 2 тыс. предметов), многие из них с тыльной стороны имеют клейма заводов. В свое время продукция изразцовых заводов Витебской губернии широко поставлялась по всей России и в города стран ближнего зарубежья, в Витебске некоторые изразцовые печи сохранились до наших дней.

На улице Доватора дом № 20 – старинный деревянный дом с мезонином в стиле деревянного модерна конца XIX – начала XX века – является последним сохранившимся образцом деревянного зодчества города Витебска. В доме сохранились три изразцовые печи, которые и в настоящее время согревают хозяйку (наследницу). О двух печах можно смело утверждать, что это изразцы завода Б.Я. Лисовского:

одна печь имеет «изразец-панно», которое характерно для печных наборов изразцово-майоликового завода Б.Я. Лисовского и стало его «визитной карточкой», а вторая имеет роспись на изразцах, схожую по стилистике с изразцами, обнаруженными при реставрации здания администрации завода. Изображения выполнены желтой, синей, зеленой, коричневой глазурями на белом фоне, в технике надглазурной росписи, а также использовались и золотосодержащие люстры (техника золочения (металлизация) была разработана в первое десятилетие XX века и применялась на этом заводе). В качестве сюжетного мотива использовали гравюры известных художников, книжные иллюстрации и др. Третья печь декорирована рельефными расписными (полихромными) изразцами с изображением растительного мотива [6] (рис. 21–23).

Дом № 26 по улице Доватора (кирпичное здание XIX века), в котором до революции 1917 года жил управляющий поземельно-крестьянского банка, – архитектурный памятник исторического Витебска. В этом здании находятся три печи с изразцами завода Б.Я. Лисовского. Печи выложены белыми гладкими изразцами. Одна печь абсолютно простая, с гладко-глазурованными изразцами, наверху прямое треугольной формы. Две другие имеют наверху с рельефным рисунком в стиле модерна, а у одной (из этих двух) в центральной части располагается «изразец-панно» с изображением сцены «встреча городского с пастухом гусей».

В 16 км от города Витебска на Западной Двине расположен музей-усадьба И.Е. Репина (Здравнёво), в которой художник жил и работал. Во время археологических работ В.А. Шишанов, заместитель директора по науке УК «Витебский областной краеведческий музей», и А.В. Сухоруков, директор музея-усадьбы И. Репина «Здравнёво», обнаружили фрагменты двух изразцов печи. Художником В.К. Кудрицким произведена реконструкция печи, верхняя часть которой декорирована прямыми и угловыми гладко-глазурованными изразцами (как на найденных фрагментах), нижняя часть выложена рельефными изразцами, составляющими рисунок по схеме сетчатого орнамента. В мастерской Ильи Репина расположен нормандский камин белого цвета (при жизни художника в полукружии была нарисована голова любимого пса Пегаса) [6] (рис. 23).

Экспорт продукции витебских заводов. Продукция керамических заводов широко поставлялась в конце XIX – начале XX века

по всей Российской империи. И сейчас в некоторых дворцах, особняках, усадьбах, жилых домах Санкт-Петербурга, Москвы, Чебоксар, Томска, Ростова-на-Дону, Екатеринодара, Армавира, Харькова, Красноярска, Саратова, Николаева, Самары, Краснодар, Астрахани, Казани, Варшавы и в других городах сохранились печи с изразцами, изготовленными на заводах Витебской губернии. Присутствие печей, украшенных изразцами заводов, на значительном удалении от производств объясняет наличие заводских каталогов. Существуют сохранившиеся каталоги керамических заводов, которые появились в конце XIX века и содержали информацию о продаже, доставке товара и изображения самих печей (рис. 6, 7). Эти каталоги способствовали росту потребительского спроса через почтовые услуги, торговля при помощи каталогов стала очень популярной, и благодаря этому сегодня можно встретить изразцовые печи керамических заводов Б.Я. Лисовского, Михаила и Григория Будниковых, И.Ш. Песельника и др. в разных уголках Беларуси, России, Грузии и т.д.

Заключение. В художественном оформлении изразцовых печей используется симметричная и уравновешенная композиция, ее форма имеет абсолютную симметрию. Надо признать, что композиции изразцово-печных наборов свойственно обращение к растительным мотивам, можно сказать, что данный мотив является основным, впрочем, как и на изразцах других заводов того времени. Исследование рисунков на изразцах показало, что встречаются идентичные

рельефные изображения с разнообразным цветовым решением в разных регионах Беларуси и ближнем зарубежье. И только наличие заводского клейма позволяет определить подлинность места изготовления изразца, а каталоги выпускаемой продукции (тех времен) объясняют их широкое географическое распространение.

Сохранившиеся изразцовые элементы печей являются историко-культурным наследием и служат в качестве экспоната для изучения традиций белорусского искусства современными художниками декоративного искусства.

ЛИТЕРАТУРА

1. Изображения на изразцах, их значение [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://interesnoe.me/view/content/upd/61822355>. – Дата доступа: 06.09.2023.
2. Собаль, В.Е. Белорусская кафля / [аўт. тэкст і склад.: В.Е. Собаль і інш.]. – Мінск: Беларусь, 1989. – 159 с.
3. Большая российская энциклопедия. Направления, стили, жанры в изобразительном искусстве и архитектуре [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://bigenc.ru/c/istorizm-arkhitektura-9655ae>. – Дата доступа: 25.09.2023.
4. Московские изразцы. Печь в интерьере: изразцовая, старинная, надежная. История в печных изразцах: фото росписи с исторической ценностью [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://limestone.ru/moskovskie-izrazcy-pech-v-interere-izrazcovaya-starinnaya.html>. – Дата доступа: 15.09.2023.
5. Джалилов, Э.А. Правовое регулирование охраны товарных знаков в дореволюционной России / Э.А. Джалилов, Е.А. Козлова // Вектор науки Тольяттинского государственного университета. Сер.: Юридические науки. – 2014. – № 1(16). – С. 135–136.
- Ковалёк, И.А. Изразцовые печи города Витебска / И.А. Ковалёк // Наука – образованию, производству, экономике [Электронный ресурс]: материалы 75-й Регион. науч.-практ. конф. преподавателей, научных сотрудников и аспирантов, Витебск, 3 марта 2023 г. – Витебск: ВГУ имени П.М. Машерова, 2023. – С. 451–454. – Библиогр.: с. 454 (4 назв.).

Поступила в редакцию 28.09.2023

УДК 792.54(4)+792(510)

Художественно-постановочные особенности европейского репертуара на сцене Государственного большого театра в Китае

Сиэ Вэй

Учреждение образования «Белорусская государственная академия искусств», Минск

Статья посвящена анализу организационных и художественно-драматических особенностей постановки спектаклей европейского репертуара на сцене Государственного большого театра в Китае. Акцентируется внимание на роли зарубежных оперных произведений в современной китайской культуре. Исследуются технические и инновационно-прогрессивные решения, принимаемые китайскими драматургами совместно с европейскими оперными режиссерами для повышения качества и адаптации европейского театрального репертуара для китайской и международной аудитории. Приводятся примеры драматургии оперных произведений зарубежного происхождения в китайском Национальном центре исполнительских искусств («Красная Шапочка», «Буря», «Летучая мышь», «Маскарад» и т.д.). Сделан вывод о том, что Государственный большой театр сегодня является одним из главных экспортеров высококачественной культуры в Китай. Анализируются инновационные средства и технологические решения, используемые коллективом Большого театра при организации представлений оперных произведений в сотрудничестве с зарубежными драматургами. Подчеркивается, что европейский репертуар в постановке Большого театра не только значительно расширяет его художественные возможности, делая всемирно известным и влиятельным учреждением по постановке произведений искусства и культуры, но также и побуждает многих китайских артистов непрерывно совершенствоваться и развиваться.

Ключевые слова: Государственный большой театр, европейская опера, центр исполнительских искусств, театральные постановки, зрелищное искусство, постановка европейских спектаклей.

(Искусство и культура. – 2023. – № 4(52). – С. 15–18)

Artistic and Production Features of European Repertoire on State Grand Theater Stage in China

Xie Wei

Education Establishment “Belarusian State Academy of Arts”, Minsk

The article is concerned with the analysis of organizational and artistic-dramatic features of staging performances of European repertoire on the stage of the State Grand Theater in China. The role of foreign opera works in modern Chinese culture is discussed. The technical and innovative-progressive solutions taken by Chinese playwrights together with European opera directors to improve the quality and adapt European theater repertoire for Chinese and international audiences are explored. Examples of the dramaturgy of opera works of foreign origin in the Chinese National Center for Performing Arts (Little Red Riding Hood, The Tempest, The Bat, Masquerade, etc.) are given. It is concluded that today State Grand Theater is one of the main exporters of high-quality culture to China. The author analyzes innovative means and technological solutions used by Grand Theater team in organizing performances of opera works in cooperation with foreign playwrights. It is stressed that European repertoire in Grand Theater production not only greatly expands its artistic possibilities, making it a world famous and influential institution to produce works of art and culture, but also encourages many Chinese artists to continuously improve and move forward.

Key words: State Grand Theater, European stage, Center for Performing Arts, theater performances, spectacular art, production of European performances.

(Art and Cultur. – 2023. – № 4(52). – P. 15–18)

Адрес для корреспонденции: e-mail: Buyu6407@gmail.com – Сиэ Вэй

За последние десять лет на сцене Государственного большого театра в Китае выступили тысячи художественных трупп и более 300 тысяч артистов со всего мира. Практически с самого момента своего открытия в 2007 году Национальный центр исполнительских искусств успешно сотрудничал с Министерством иностранных дел КНР, Министерством культуры и туризма, на высоком уровне обслуживал иностранную дипломатию и занимался организацией, проведением важнейших культурных мероприятий (приемы послов и делегаций и т.д.).

«Каждый год мы представляем значительное количество превосходных иностранных трупп и наилучший репертуар не только исходя из стремления к “интернационализации”. Более 40 лет открытий и развития позволили сегодняшнему Китаю действительно иметь разнообразный и международный рыночный спрос» [1]. Министр Центра исполнительских искусств Ван Вэй сообщил, что в настоящее время в Большом театре можно посетить не только классические пьесы Шекспира, но и японские, немецкие и даже литовские.

Секретарь же парткома и президент Большого театра Ван Нин в 2019 году в рамках всемирного театрального форума, проводимого в Пекине, подчеркнул: *«Обмен культурами осуществляется через взаимное обучение, обмена. Национальный центр исполнительских искусств в своей деятельности всегда придерживался принципов открытости. Такая концепция дала хороший старт в процессе движения к театру мирового уровня, ведь впитывается передовой опыт отечественных и зарубежных театров, извлекаются уроки из выдающихся достижений в области культурного развития»* [2].

Цель исследования – раскрыть организационные и художественно-драматические особенности постановки европейской оперы на сцене Государственного большого театра Китая.

Специфика художественно-технических решений при постановке европейской театральной классики в Государственном большом театре Китая. В 2011 году весной на базе Государственного большого театра состоялась премьера классического шедевра Пуччини «Тоска» – главной драмы оперного фестиваля NSRA 2011. Основная оперная и творческая команда включила как всемирно известного режиссера-постановщика Жонкарло де Монако, так и выдающегося консультанта Национального центра исполнительских искусств и бывшего художественного руководителя нескольких оперных театров и оркестров в Италии, Испании Пино Кучия.

Декорационные и художественные решения для постановки итальянской оперы «Тоска» в Государственном большом театре Китая стали поистине впечатляющими. Таинственный и религиозный смысл, великолепный римский стиль наполнили всю сцену Большого театра духом европейского времени XIX века. Неповторимый зрительный эффект достигался наклонной конструкцией сцены, которая оттеняла огромные конфликты любви и ревности, прав и желаний оперы «Тоска» [3].

В данной постановке в роли героини были задействованы немецкое сопрано Никола Беллер Карбоне и всемирно известное китайское сопрано Сунь Сюэцэй. Помимо этого в рассматриваемой нами опере объединены и другие международные представители: знаменитый китайский дирижер Лу Цзя, новый итальянский хореограф Уильям Орланди и восходящая звезда испанского оперного дизайна Хесус Луис.

В 2018 году уникальным образцом оперной постановки на сцене Государственного большого театра Китая стала шекспировская пьеса «Буря» под руководством режиссера Тима Суппе. Главные роли сыграли Пу Цуньсинь, Чжао Ханьбин. В постановке пьесы режиссеры сосредоточились на том, чтобы пересказать наводящие на размышления исторические аллюзии с точки зрения современных людей и продемонстрировать их глубокие духовные поиски, кодекс поведения того культурного времени. При этом сочетание китайских и западноевропейских элементов в постановке пьесы «Буря» отражает интеграцию культуры и выстраивание культурного доверия между Китаем и европейскими странами [2].

Другим образцом европейского оперного искусства, поставленным на сцене Государственного большого театра Китая в 2018 году, стала пьеса «Красная Шапочка» – одно из классических произведений Жюль Помра, влиятельного драматурга и режиссера французского и европейского театра. «Красная Шапочка» представляет персонажей знакомой истории в метафорической форме, достаточно четко демонстрируя особенности произведений Помра, использующих «темный театр» для обновления эстетики Большого театра. К тому же аранжировка этой оперы, полностью исполненной по китайскому сценарию, стала большим вызовом как для зарубежных, так и для артистов Поднебесной.

Для постановки оперы «Летучая мышь» Государственным большим театром Китая специально пригласили Стивена Лоулесса – известного британского театрального режиссера, а также Фрэнка Лоулесса – сценографа,

создающего сюрреалистическую фантастическую сцену для всего спектакля. «Летучая мышь» представляет собой адаптацию в уникальной китайской версии с немецкими ариями и китайским дикторским текстом. К слову, подобная попытка коллектива Большого театра была предпринята впервые.

Тино Кучо, специальный оперный консультант Национального центра исполнительских искусств и бывший художественный руководитель нескольких оперных театров и оркестров в Италии и Испании, признался: «*В оперетте диалог является одним из самых важных моментов. Каждая страна ставит “Летучую мышь” по-своему. В Китае данная постановка будет преобразована в различные версии, учитывающие местные условия, в нее будут добавлены соответствующие шутки, чтобы можно было успешно реализовать первоначальную комедийную функцию оперетты*» [1].

Китайская адаптация «Летучей мыши», поставленная на сцене Государственного большого театра, представляет собой не только дословный перевод произведения, но также включает в себя множество локализованных культурных и языковых особенностей, в которых используются поговорки, пословицы и рассказы, знакомые китайской аудитории. Все это сделано для того, чтобы оригинальное качество европейской оперы не было потеряно и чтобы китайская публика оценила постановку по достоинству.

В 2019 году в Большом театре была поставлена опера Верди «Маскарад». Организацией и подготовкой спектакля занималась ведущая постановочная группа во главе с всемирно известным оперным режиссером Хьюго де Анном. При выборе версии исполнения Национальный центр исполнительских искусств остановился на стокгольмской версии, поскольку основной творческий коллектив считал, что музыка этой версии оперы четко представляет сцену двора Густава III. С точки зрения дизайна сцены и костюмов, данная версия буквально заставила зрителей заново пережить гуманитарные науки Стокгольма (Швеция) в XVIII веке. Изысканная сценическая красота и великолепные костюмы придают спектаклю красочность визуального оформления [4].

Текущее состояние и потенциал постановки европейского репертуара на сцене Государственного большого театра Китая. За последние три года в связи с пандемией и постковидными ограничениями экспорт европейских постановок в Китай несколько снизился. При этом Национальный центр исполнительских искусств является одним из

ключевых учреждений, которое всесторонне стремится поддерживать межкультурные театральные обмены посредством применения инноваций в художественном производстве.

Так, с начала 2020 года руководством и коллективом Большого театра были внедрены в действие инновационная студийная модель, новый бизнес-формат «онлайн- и офлайн-интеграция, перформанс и трансляция». В рамках этого была запланирована и успешно запущена онлайн-серия сезонов выступлений, в общей сложности около 140 трансляций с общим количеством просмотров почти 4 миллиарда, из которых 14 транслируются по всему миру, охватывая 168 стран и регионов на шести континентах. Огромную долю репертуара при этом составили европейские оперные постановки.

Государственный большой театр всегда в своей политике придерживался открытого развития и расширения международной перспективы обмена и взаимного обучения. Для этого руководство театра с момента его создания установило контакты с более чем 400 международными художественными учреждениями в 130 странах, в результате чего Национальный центр исполнительских искусств достиг стратегического сотрудничества с 37 учреждениями в обмене исполнительскими ресурсами, талантами, проведением обучения и международных выставок. Среди ключевых стратегических партнеров китайского театра – Мельбурнский симфонический оркестр, Венская государственная опера, Мадридская реальная опера и десятки других учреждений [2].

В 2019 году в августе канал классической музыки Национального центра исполнительских искусств совместно с цифровой платформой Венской государственной оперы осуществил первую прямую трансляцию оригинальной китайской эпической оперы «Долгий поход» в стране и за рубежом, по причине чего уже в октябре этого же года цифровая платформа Венской государственной оперы и сайт Австрийского национального радио и телевидения классической музыки транслировали в прямом эфире оперу Верди «Трубадур» в постановке Государственного большого театра Китая. В том же месяце в рамках первого мероприятия «Всемирный день оперы», организованного совместно тремя крупными оперными союзами Европы, США и Латинской Америки, опера Бизе «Кармен», поставленная Национальным центром исполнительских искусств, получила грандиозное признание от зрителей со всего мира [1].

На самом деле, несмотря на стремление коллектива Государственного большого театра

Китай к созданию собственного репертуара и воплощению продуктов китайской национальной театральной классики, он всегда отводил большое значение европейскому репертуару. Так, например, с 2021 года начались постановки оперы Бизе «Искатель жемчуга», организованные совместно Национальным центром исполнительских искусств и Берлинской государственной оперой. Совершенно уникальной стала концепция кроссовера режиссера Вима Вендерса – постановка оперы «Девушка с Запада» в исполнении Государственного большого театра Китая. Сочетание драматической музыки, сценического видения «западного блокбастера» и прекрасное выступление китайских и итальянских артистов сделали классическую оперу Пуччини по-настоящему незабываемой.

Ли Цзиньшэн, китайский культуролог, историк, однажды сказал, что *«глубокое сотрудничество между китайскими и европейскими артистами успешно завершает “международное выражение” национальной китайской истории»* [4]. При организации постановок европейских спектаклей на базе Государственного большого театра Китая учитываются актуальные способы культурного потребления, новые запросы общественной эстетики и современные привычки зрительского восприятия. Среди художественно-организационных особенностей спектаклей европейских драматургов на базе Национального центра исполнительских искусств – использование широких инновационных технологий, новаторского духа, привлечение большого числа мировых артистов и художественных трупп, сосредоточение на интернациональных стилевых решениях и т.д. Именно эти и многие другие постановочные решения позволяют Большому

театру успешно воплощать в жизнь один из главных принципов своей деятельности «без межсезонья в течение всего года» и носить статус «международной арт-гавани», которую предпочитают композиторы, драматурги, театральные труппы и художественные коллективы со всего мира [5].

Заключение. Таким образом, резюмируя проведенный в рамках настоящего исследования анализ, можно сказать о том, что Государственным большим театром сегодня создана эффективная масштабная театральная модель, позволяющая успешно и продуктивно осуществлять культурные обмены с зарубежными странами. Постановка европейского репертуара на сцене Государственного большого театра способствует не только культурному развитию Поднебесной, но и укрепляет обмены, взаимное доверие и развивает, углубляет сотрудничество между театральными единомышленниками мирового уровня.

ЛИТЕРАТУРА

1. Чжан, В. Домашняя опера Национального центра исполнительских искусств продвигает еще один блокбастер / В. Чжан // China Art News. – 2011. – 25 апр.
2. Чжао, Л. Управление театром и культурным производством – это большое дело / Л. Чжао, Х. Чжоу, Н. Ван // Beijing News. – 2022.
3. Международный режиссер представляет самого совершенного создателя «Тоски» в Большом театре (2011) [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://art.china.cn/dance/2011-04/19/content_4142198.htm. – Дата доступа: 15.08.2022.
4. Национальный центр исполнительских искусств: домашние спектакли появились на цифровых платформах многих арт-институций по всему миру (2019) [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://ent.cnr.cn/zx/20191028/t20191028_524834582.shtml. – Дата доступа: 15.08.2022.
5. Самые выдающиеся произведения Берлинского драматического фестиваля появились в Национальном центре исполнительских искусств (2016) [Электронный ресурс] // Большой Средний Малый. – Режим доступа: <http://www.chinapolicy.net/bencandy.php?fid-74-id-51900-page-1.htm>. – Дата доступа: 15.08.2022.

Поступила в редакцию 26.09.2022

УДК 7.091:780.616.4

Шоу ударных инструментов: к уточнению понятия

Ван Цзяцзин

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

Работа впервые в исследовательской искусствоведческой практике предлагает формулировку понятия «шоу ударных инструментов».

Являясь частью музыкальных шоу, данный тип концертных выступлений обладает всеми типологическими характеристиками, свойственными жанру. В свою очередь, музыкальные шоу также выступают как часть масштабного многогранного явления – шоу, которое сегодня пользуется большой популярностью на сцене, телевидении и вне концертных площадок.

Проблема определения шоу и музыкальных шоу заключается в широком распространении и употреблении англицизма как некоего знака качества развлекательного контента, а также в отсутствии единой унифицированной формулировки и классификации. Многие ученые продолжают работать в этом направлении, которое тесно сопрягается с искусствоведением, психологией, философией, экранными и сценическими видами искусств.

Опираясь на теоретические исследования других авторов, статья определяет основные типологические особенности музыкальных шоу. Среди них зрелищность; артизация или театрализация как способ оформления и структурирования шоу; выход за пределы стандартных представлений о концертной практике, который реализуется через «включение» других видов искусств (хореография, режиссура, театральная постановка, актерская игра) и активное применение современных аудиовизуальных технических; направленность на широкую публику. Взяв за основу ключевые особенности музыкальных шоу, автор разрабатывает дефиницию шоу ударных инструментов.

Ключевые слова: выступление, зрелищность, классификация, музыкальное шоу, определение шоу, театрализация, шоу ударных инструментов.

(Искусство и культура. – 2023. – № 4(52). – С. 19–23)

A Percussion Instrument Show: To Clarifying the Concept

Wang Jiajing

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

For the first time in the research practice of art criticism, the work offers a formulation of the concept of percussion instrument show.

Being a part of musical shows, this type of concert performances has all the typological characteristics peculiar to the genre. In turn, music shows are also part of a large-scale multifaceted phenomenon – shows that are very popular on stage, television and outside concert venues today.

The problem of defining shows and music shows lies in the widespread use of Anglicism as a kind of sign of the quality of entertainment content, as well as in the lack of a single unified definition and classification. Many researchers continue to work in this direction, which is closely connected with art history, psychology, philosophy, screen and stage arts.

Based on theoretical research of other authors, the article defines the main typological features of musical shows. Among them are entertainment; artization or theatricalization as a way of designing and structuring a show; going beyond the standard concepts of concert practice, which is implemented through the “inclusion” of other types of arts (choreography, directing, theatrical production, acting) and the widespread use of modern audiovisual techniques; as well as targeting the general public. Taking as a basis the main features of musical shows, the author develops the definition of the show of percussion instruments.

Key words: classification, definition of the show, entertainment, musical show, percussion instrument show, performance, theatricalization.

(Art and Cultur. – 2023. – № 4(52). – P. 19–23)

Адрес для корреспонденции: e-mail: wangjiajing1102@gmail.com – Ван Цзяцзин

Шоу ударных инструментов – явление достаточно молодое, но стремительно набирающее популярность как в русскоязычной музыкальной среде, так и на Западе и Востоке. Выступления данного формата отличают эффективность, зрелищность, привлекательность для широкой публики.

Рок-группа «Drum Ecstasy» (Беларусь), ударная группа мюзикла «Blast!» (Бродвей, США), «Vasiliev Groove» (Россия), «Yamato» (Япония), «Сянь Дунцан» (Китай) и др. – все это ансамбли и коллективы ударных инструментов, выступления которых иначе как **шоу** назвать нельзя. Любое другое определение (концерт, выступление, презентация) не будет в полной мере описывать происходящее.

Возникает закономерный вопрос: шоу ударных инструментов – это модный англицизм, тождественный концерту, или нечто иное? Для формулировки понятия необходимо обратиться к уже имеющимся работам в области шоу, которые отличаются многовекторностью ввиду разности подходов и вариативности выбора предмета исследования. Многие авторы продолжают работать в контексте шоу, изучая его характеристики, признаки, психологические аспекты и т.д.

Целью статьи является разработка определения шоу ударных инструментов через выявление типологических черт музыкального шоу как части феномена шоу в целом.

Понятие и классификация шоу. Чтобы ответить на вопрос, что такое *шоу ударных инструментов*, обратимся к понятию **шоу**. Интерес к исследованию шоу обусловлен не только динамичным развитием жанра, но и масштабным употреблением понятия к абсолютно разным сценическим и экранным представлениям.

«Шоу», «шоу-проект», «теле-шоу», «ток-шоу», «реалити-шоу», «fire-шоу», «фрик-шоу» – подобных терминов сегодня в избытке, при этом невозможно найти точного определения того или иного наименования. О шоу вспоминают, когда говорят о зарождении кабаре и варьете, популяризации мюзикла и оперетты. Яркое выступление рок- или поп-коллективов – это тоже шоу, как и телевизионные передачи необычного формата. И телевикторины, реалити-соревнования относятся к этому термину. Более того, появившийся не так давно крупнейший стриминговый сервис сериалов «Netflix» именуется своей продукцией исключительно как шоу. Не забудем и шоу внеэкранный или сценической культуры – это авиашоу, файер-шоу, лазерное шоу, спорт-шоу, автошоу и т.д. Выходит, что все необычное и яркое, выходящее за рамки традиционного формата, – это уже шоу.

Как культурно-художественное явление, шоу лишь недавно попало в объектив искусствоведов. Ученые выбирают совершенно разные цели и объекты исследования в контексте шоу и предлагают свои теоретические обоснования и систематизацию.

Например, изучение технологической стороны вопроса, появление и совершенствование аудио-, видео- и компьютерных технологий в шоу мы находим в работах Л. Михайлова, Н. Дворко, Лян Хуа, Юаньда. Коммерческую сторону, понятие шоу-бизнеса, менеджмента, правовые и организационные характеристики присутствуют в исследованиях А. Никитина, Г. Тульчинского, С. Иванова, Е. Командышко, Ф. Колбера, Ж. Нантеля и других. С культурологической точки зрения шоу рассматривались в работах Е. Макаровой, И. Гужова и др. Шоу на современном этапе стали частью экранной культуры, поэтому исследование данного вопроса невозможно без изучения работ, касающихся развития этой индустрии (В. Саппак, О. Нечай, Э. Багирова, А. Новикова).

Изучение шоу в ретроспективном плане неотделимо от изучения зрелищных видов искусств – кабаре, варьете, эстрадных жанров. В этой связи необходимо вспомнить публикации Е. Уваровой, Л. Морхасева, С. Клитина, А. Анастасьева.

Масштабное изучение шоу как явления создает поле для дискуссий, ввиду отсутствия единой унифицированной формулировки. Приведем некоторые определения шоу, предложенные исследователями. В Толковом словаре С. Ожегова дана следующая трактовка: «Шоу – это яркое эстрадное представление, развлекательная программа» [1, с. 805]. В словаре-справочнике «Новые слова и значения» под редакцией Н. Котеловой отмечается, что шоу – это англицизм, обозначающий «мероприятие развлекательного характера, которое демонстрируется публике и имеет постановочный характер, не совпадающий с реальностью» [2, с. 528]. Т. Ванченко называет шоу системой специфических выразительных средств, «характеризующихся особым типом зрелищности, переводящим психологическое состояние зрителей на другой эмоциональный уровень через аттракционность воздействия и программность построения» [3, л. 25].

Собственное определение «шоу» предложил А. Жарков: «одна из форм артизации, своеобразный спектакль, театрализованное зрелище, которые являются автономными или частью общественных и культурных акций» [4,

с. 433]. Исследователь делает акцент именно на «артизации» как основной характеристике. Под «артизацией» А. Жарков подразумевает процесс театрализации действия, то есть сценическую интерпретацию посредством сцены и актеров. Сценой в данном случае может выступать любое пространство – площадь, улица, парк, любое помещение и т.д.

Развивая мысль об «артизации», А. Новикова добавляет, что от спектакля шоу отделяет направленность на массового зрителя, в то время как театр относится к элитарным видам искусства. Автор указывает, что любой театральный спектакль насыщен смыслами, а шоу – это поле для проявления инстинктов [5, с. 161]. Можно сделать вывод, что А. Новикова определяет шоу как менее художественно значимый жанр, в отличие от традиционных форм выступлений, которые осмысленнее и эстетически богаче.

Разность подходов к жанру шоу, а также значительные отличия в предмете и объекте исследования привели к возникновению целого ряда классификаций. В попытке систематизировать виды шоу ученые предлагают свои варианты.

Наиболее разработанной областью исследований шоу стало телевидение. Здесь между понятиями «шоу» и «шоу-программа» или «шоу-проект» ставится знак равенства. Т. Ванченко предлагает классифицировать телевизионные шоу на пять «моделей»: разговорные шоу (ток-шоу), музыкальные, документальные (реалити), игровые, театральные [3]. Н.А. Захарченко отдельное внимание уделяет телевизионным шоу, предлагая подробную классификацию: это ток-шоу (дискуссионные и псевдодискуссионные), юмористические, интеллектуальные, кулинарные, интерактивные, вокальные, «шоу звезд» и др. Автор руководствуется разработанной ею же системой анализа развлекательных программ, которая отличает шоу по следующим характеристикам: 1) типологические особенности; 2) особенности композиции; 3) элементы массовизации; 4) приемы артизации; 5) прагматические аспекты [6, с. 56].

Исследователь В. Моряхин предложил классификацию шоу, основываясь на принципах «видового генезиса», и выделил академические, театральные, спортивные и эстрадные типы [7, с. 13–15].

Китайские ученые также занимаются классификацией шоу. Если Ян Сян разделяет все шоу-проекты по своей функциональности на два типа: познавательные и развлекательные, то Чжао Юнь считает, что за основу надо брать возраст зрителя, и делит весь шоу-контент на детский и взрослый. Многоаспектный подход

предложен Янь Миньхао [8], разработавшим ряд критериев для систематизации шоу: по календарности, аудитории, месту проведения, тематической направленности, техническому оснащению, запланированности и др. [8, с. 10–11].

Изучение классификаций не входит в поле нашего исследования. Отметим лишь, что шоу ударных инструментов несомненно относится к жанру музыкальных шоу, так как основу контента, предлагаемого зрителям, составляют музыка и музыкальные инструменты.

Рассмотрев предложенные описания и классификацию шоу, можно выделить ряд признаков, на которые обращают внимание исследователи:

- зрелищность;
- театрализация (артизация);
- выход за пределы традиционных представлений о концерте/выступлении;
- направленность на массового зрителя.

Эти позиции в совокупности являются ключевыми признаками шоу в целом и музыкальных шоу в частности.

Зрелищность. Именно зрелищность, упор на визуальные приемы отличают шоу от иных жанров. Зрелищность присуща всем сценическим и экранным видам искусства. В «Толковом словаре живого русского языка» В. Даля под словом «зрелище» понимается «случай, событие, происшествие, видимое глазами, все, что рассматриваем, на что глядим внимательно» [9].

В «Энциклопедическом словаре» под редакцией Ф. Брокгауза и И. Ефрона также упоминается «зрелище», и приводится перечень зрелищных форм: «представления, концерты, балы и маскарады во всех театрах, как императорских, так и частных, в цирках, клубах, садах и вообще во всякого рода общественных местах, выставки и базары с музыкой, частные музеи, литературные и музыкальные утра и вечера, живые картины, скачки, бега, гонки, зверинцы, стрельбища, карусели, качели» [10].

Всем сценическим формам присуща зрелищность, однако шоу находит новые приемы и средства, чтобы выйти за пределы привычных визуальных представлений, создает *новый тип зрелища*, играя во многом на потребности человека удивляться. Как ответ на зрелищную визуальную среду, отметим наблюдения Е. Сальниковой [11]. Автор рассматривает зрелищность как некую психологическую черту, присущую человеку на всех исторических этапах развития общества. Потребность в зрелищности во многом определяет культурную и социальную траектории социума.

Зрелищности в экранных видах искусства уделяется все больше внимания. П. Шульцман понимает зрелищность как главный фактор развития экранных жанров. Автор указывает на такие компоненты, определяющие зрелищность, как театральность и парадоксальность [12].

Об эстетическом содержании зрелищности рассуждает Е. Сальникова: «Не всякое зрелище есть искусство. Но во всяком зрелище присутствует эстетическое содержание», предлагая не рассматривать понятие зрелищности лишь в контексте искусства [11, с. 30].

Сегодняшняя наука исследует зрелищность как отдельный компонент визуальных произведений, которые не ограничиваются лишь зримой составляющей. Современная зрелищность базируется на широком применении технических средств.

Театрализация (артизация). Музыкальные шоу не реализуются в стихийном порядке – это всегда четко выверенный сценарий с элементами театрализации (сюжет, декорации, актерская игра, средства сценической выразительности). Яркими примерами таких театрализованных музыкальных шоу могут служить военно-музыкальный фестиваль духовых оркестров «Спасская башня» (Россия), фестиваль «24 hours Bach» (Германия), концерты Дэвида Гарриета, выступления оркестра Жан-Жака Жустафре и др.

Под артизацией можно понимать включение в действие элементов других видов искусств – театра, кино, хореографии, digital-технологий и др.

В этом плане интересны исследования Т. Бабиц, которая вводит понятие «мультимедийный концерт» [13, с. 10]. Собираясь на концерт, зритель часто попадает в театр, так как все сценические жанры, в том числе и академические, претерпевают некоторое пере рождение, делая акцент на зрелищной стороне. Все это приводит к поискам новых средств выразительности путем объединения жанров. Т. Бабиц выделяет два типа подобного творческого синтеза:

- первичная (синкретическая);
- вторичная (комбинированная).

Первый тип подразумевает соединение видов искусств, которые определены самим жанром в его «чистом виде» (опера, балет, мюзикл), в то время как второй тип синтеза подразумевает намеренное объединение элементов различных видов искусств. Несомненно, в этих рассуждениях исследователя мы угадываем элементы музыкальных шоу [13, с. 11].

Выход за рамки традиционного концерта. Чтобы разобраться в том, как традиционный

концерт превращается в шоу, необходимо определить, когда и почему стала зарождаться «нестандартность» в стандартных формах выступления?

Точкой отсчета считают конец XIX – начало XX в. – период расцвета музыкальной сценической культуры Европы и Америки. Потребность в понятном развлекательном «контенте» обуславливает рост развлекательных заведений, программы которых составляют яркие эстрадные номера. «Мулен-Руж», «Аполло», «Фоли-Бержар», «Шануар» – варианты, которые появились в 1880-е гг. и стали эталонными заведениями, где рождались и апробировались новые жанры.

Не забудем и про коммерческую сторону вопроса. Как древние римляне развивали гладиаторские бои, рассчитанные на массовую публику в угоду коммерческим интересам, так и развлекательные жанры XX столетия эволюционировали по тем же причинам. Привлекательность для массового зрителя стала тем самым фактором, который рождал эксперименты, освобождал привычные жанры из тесных оков стилистических канонов, создавал новую форму зрелища – шоу.

Первые шоу нередко связывают с понятием мюзикла. Например, музыковед И. Емельянова дает следующее определение: «Мюзикл – это **шоу**, в котором преобладающая роль музыки как выразительного средства сочетается с яркой и интересной драматургией» [14].

И мюзиклы, и номера кабаре, и такие жанры, как ревю, водевиль, бурлеск, экстраваганца, и прочие формы, которые можно назвать если не первыми шоу, то «протошоу», объединяются сразу несколькими типичными чертами:

- коммерческой привлекательностью для организаторов и продюсеров;
- ориентацией на массового зрителя;
- синтезом искусств;
- зрелищностью.

Эти же характеристики мы наблюдаем в современных шоу, которые объединяют в себе сразу несколько видов искусств. Сегодня сложно представить себе концерт без проектора или жидкокристаллического экрана. Публика, воспитанная на утрированной визуальной культуре через телевидение, интернет, гораздо благосклоннее воспринимает музыкальную информацию, когда она подкреплена видеоконтентом. Внедрение сложных световых и экранных приборов позволяет создавать на сцене иную реальность, превращает действие в яркое музыкальное шоу.

Из этого можно сделать вывод, что музыкальное шоу подразумевает выход за пределы

традиционных представлений о том или ином виде концертной деятельности, а вот сами указанные представления могут меняться с учетом развития современных технологий и визуального опыта публики.

Направленность на массового зрителя.

По мнению исследователей (Т. Ванченко, А. Новикова и др.), шоу являются более «легким» жанром, где действие в его зрелищном воплощении играет ведущую роль, отодвигает сюжетность на второй план. Это утверждение, с которым можно поспорить, так как во многих случаях зрелищная составляющая лишь подчеркивает содержание, создавая новую эстетику, которая привлекает зрителей.

Музыкальное шоу «говорит» с публикой понятным языком, апеллируя привычными сентенциями. Шоу не требуют дополнительной подготовки, а поэтому привлекают больший процент зрителей. Это объясняет тот факт, что традиционные концерты, академические коллективы, если не стремятся полностью превратить свои выступления в шоу, то включают в них элементы шоу.

Сегодня англицизм «шоу» является неким символом, знаком качества, который подразумевает в первую очередь интересную необычную подачу, ставку на эффект. Уже само слово несет в себя положительный флер, который подразумевает новизну и необычность. Именно поэтому «шоу» как слово, определяющее предстоящее событие, столь популярно и часто употребляется маркетологами как реклама чего-то нескупного и исключительного.

Заключение. Рассмотрев определения шоу во многих исследовательских работах, ряд различных подходов к их систематизации, выделив музыкальное шоу как один из подвидов этого многогранного жанра, а также перечислив его основные характеристики, мы предлагаем формулировку шоу ударных инструментов.

Шоу ударных инструментов – это концертное действие с использованием ударных инструментов без четко выраженных жанровых

рамок, которое характеризуется зрелищностью, активным включением элементов других видов искусств (театра, хореографии), а также применением технических средств, отличающееся востребованностью и большим интересом у широкой публики.

ЛИТЕРАТУРА

1. Ожегов, С.И. Толковый словарь русского языка : 72500 слов и 7500 фразеологических выражений / С.И. Ожегов, Н.Ю. Шведова; Российская АН, Ин-т рус. яз., Российский фонд культуры. – 2-е изд., испр. и доп. – М.: Азъ, 1994. – 907 с.
2. Новые слова и значения: словарь-справочник по материалам прессы и литературы 60-х годов / под ред. Н.З. Котеловой и Ю.С. Сорокина. – М.: Сов. энциклопедия, 1973. – 543 с.
3. Ванченко, Т.П. Технология моделирования культурных программ на телевидении: современное состояние и перспективы: дис. ... канд. философ. наук: 24.00.01 / Т.П. Ванченко. – М., 1999. – 135 л.
4. Жарков, А.Д. Продюсирование и постановка шоу-программ / А.Д. Жарков. – М.: Издательский дом МГУКИ, 2009. – 470 с.
5. Новикова, А.А. Современные телевизионные зрелища: истоки, формы и методы воздействия / А.А. Новикова. – СПб.: «Алетей», 2008. – 208 с.
6. Захарченко, Н.А. Современная телевизионная программа / Н.А. Захарченко. – Самара: Изд-во Самарского ун-та, 2019. – 88 с.
7. Моряхин, В.А. Синтезированный музыкально-художественный проект как явление культуры рубежа XX–XXI веков: автореф. дис. ... канд. искусствовед.: 17.00.09 / В.А. Моряхин; С.-Петербург. гос. ун-т культуры и искусств. – СПб., 2009. – 26 с.
8. Янь Миньхао. Взаимодействие искусств в современных шоу-проектах Беларуси и Китая: автореф. ... канд. искусствоведения: 17.00.09 / Миньхао Янь; Белорус. гос. ун-т культуры и искусств. – Минск, 2018. – 27 с.
9. Толковый словарь живого великорусского языка В.И. Даля [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://azbyka.ru/otechnik/Spravochniki/tolkovij-slovar-zhivogo-velikorusskogo-jazyka-v-i-dalja/>. – Дата доступа: 15.02.2023.
10. Энциклопедический словарь Брокгауза и Ефрона [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://runivers.ru/lib/book3182/>. – Дата доступа: 15.02.2023.
11. Сальникова, Е.В. Феномен зрелища / Е.В. Сальникова // Ракурсы. – М.: ГИИ, 2010. – Вып. 8. – С. 30–58.
12. Шульцман, П.Э. Феномен зрелищности в программах реалити-шоу: опыт искусствоведческого исследования: автореф. дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.03 / П.Э. Шульцман; ФГОУ ДПО. – М., 2012. – 31 с.
13. Бабич, Т.Н. Принципы и формы синтеза искусств в формате нового художественного пространства / Т.Н. Бабич // Культура. Наука. Творчество: сб. науч. ст. / Белорус. гос. ун-т культуры и искусств [и др.]. – Минск, 2012. – Вып. 6: VI Междунар. науч.-практ. конф., Минск, 10–11 мая 2012 г. / редкол.: Т.И. Стружецкий (пред.) [и др.]. – С. 8–12.
14. Великие мюзиклы мира: популяр. энцикл. / науч. ред. И.И. Емельянова. – М.: ОЛМА-пресс, 2002. – 703 с.

Поступила в редакцию 30.03.2023

УДК 75.047(1-21)(510)“19/20”

Художественная специфика городских пейзажей в творчестве китайских живописцев второй половины XX – начала XXI в.

Су Цзе

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

Статья посвящена выявлению художественной специфики городских пейзажей в творчестве китайских живописцев второй половины XX – начала XXI столетия. На примере картин Су Гаоли, Шэнь Ляя, Лу Ляня, Чжан Шаня, Чуан Хуэй и других современных художников автор определяет стилевые направления и художественные особенности китайской урбанистической живописи. В качестве общей творческой тенденции, характерной для китайских городских пейзажей второй половины XX – начала XXI в., называется стремление воссоздать образ городской среды Китая при помощи современных средств мировой живописи. Отмечается, что с начала XXI столетия в китайской живописи наблюдается активное расширение средств художественной выразительности, а также отсутствие единого стилевого направления. В 2000–2010-е гг. китайские живописцы создают городские пейзажи в таких стилях, как экспрессионизм (ирреальные города Ван Юпина и Ду Хайцзюня) и сюрреализм (виртуальные города Чжан Шаня и Чуан Хуэй). Уникальный национальный колорит городским пейзажам китайских художников придают изображение характерных архитектурных форм и передача важной для китайского менталитета идеи о величии и красоте китайских городов.

Ключевые слова: китайский городской пейзаж, образ города в живописи, современная китайская живопись.

(Искусство и культура. – 2023. – № 4(52). – С. 24–27)

Artistic Specificity of Urban Landscapes in Works of Chinese Painters of the Late 20th – Early 21st Centuries

Su Jie

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

The article is concerned with revealing the artistic peculiarities of cityscapes in the works of Chinese painters of the late 20th – early 21st centuries. Based on the example of paintings by Su Gaoli, Shen Lei, Lu Liang, Zhang Shan, Zh. Hui and other contemporary artists, the author of the article defines the stylistic trends and artistic features of Chinese urban painting. As a general artistic trend characteristic of Chinese urban landscapes in the late 20th – early 21st centuries, the author describes the desire to recreate the image of the urban environment in China using modern means of world painting. The author states that since the early 21st century an active expansion of means of artistic expression in Chinese painting has been observed, as well as the lack of a unified style direction. In the 2000–2010s, Chinese painters create cityscapes in such styles as expressionism (irreal cities of Wang Yuping and Du Haijun) and surrealism (virtual cities of Zhang Shan and Zh. Hui). A unique national flavor to the cityscapes of Chinese artists is produced by portrayal of characteristic architectural forms, as well as conveying an important idea for the Chinese mentality of the greatness and beauty of Chinese cities.

Key words: Chinese urban landscape, the image of the city in painting, modern Chinese painting.

(Art and Cultur. – 2023. – № 4(52). – P. 24–27)

Китайская живопись второй половины XX – начала XXI столетия представляет собой уникальное явление в мировой художественной культуре. Особый интерес для исследования представляет собой мало изученная область городской пейзажной живописи современных китайских художников. В настоящее время отдельные аспекты китайской пейзажной

живописи рассматривались в работах таких ученых, как Чэнь Чжэнвэй, Ван Кэсинь, Ван Цзитай, Се Юнхуэй, Хань Бин и др. Для изучения китайской живописи, посвященной образу города, особую актуальность имеет труд белорусского искусствоведа Т. Горанской «Города Беларуси в изобразительном искусстве XX – начала XXI века» [1], в котором предлагается

Адрес для корреспонденции: e-mail: 970661768a@gmail.com – Су Цзе

авторская методология и терминология, применимая для установления образцов китайских городских пейзажей. Значительный интерес для исследования представляют три направления интерпретации образа города в китайской живописи, которые, по терминологии Т. Горанской, могут быть обозначены как 1) «реальный (отображающий объективную реальность – “портрет” города); 2) ирреальный (не точная передача городского пространства, а выражение его нематериальной сущности); 3) виртуальный город (способ осознанного формирования условной реальности)» [1, с. 59].

Цель исследования – выявить художественную специфику китайских городских пейзажей второй половины XX – начала XXI столетия.

Из истории масляной живописи в Китае XX в. Изобразительное искусство Китая обладает глубокими корнями и имеет длительную историю развития. К XX столетию китайскими мастерами были достигнуты вершины мастерства в сферах каллиграфии, китайской живописи гошуа и других направлениях традиционного изобразительного искусства. Важно отметить, что одной из главных тем традиционной китайской живописи на протяжении многих веков была тема природы, нашедшая претворение в многочисленных пейзажах древних мастеров.

Как отмечает Цзян Дэсай, первые пейзажи, выполненные маслом, появились в Китае в конце XVIII века в городе Гуанчжоу провинции Гуандун, в то время единственном торговом порте, где раньше всего были налажены контакты с Западом [2, с. 140]. В Гуанчжоу китайские художники приобретали материалы для масляной живописи и создавали свои пейзажи с целью продажи в Европу и Америку [2]. К числу китайских художников, работавших в XIX столетии в жанре пейзажа маслом, относятся Гуань Цзолинь (псевдоним Спойлум) и Гуань Цяочан (псевдоним Ламгуа). Свои пейзажи китайские мастера выполняли по европейским образцам, ориентируясь на вкусы покупателей, вследствие чего эти картины были лишены ярко выраженного национального своеобразия.

Подлинным расцветом китайской масляной живописи стал XX век, характеризующийся как время открытия наследия европейского изобразительного искусства и период постепенного освоения западной техники масляной живописи. Именно в этот период пейзажная живопись Китая становится сферой профессионального изобразительного искусства. В 1930–1950-е гг. многие художники из Китая проходили обучение в России в Ленинградском институте пролетарского изобразительного искусства им. И.Е. Репина (с 1757 г. по 1918 г. – императорская Академия художеств, в настоящее

время – Институт живописи, скульптуры и архитектуры им. И.Е. Репина), Московском государственном художественном институте им. В.И. Сурикова, в Ленинградском высшем художественно-промышленном училище им. В.И. Мухомовой и других учебных заведениях. К числу китайских художников, ставших выпускниками высших учебных заведений России, относятся Ли Тяньсян, Цянь Шаоу, Чэнь Цзуньсань, Чэн Юнцзян, Линь Ган, Цюань Шаньши, Сяо Фэн, Чжоу Чжэн, Ло Гунлю, Дэн Пэн, Шаоган и многие другие. В развитии китайской школы живописи в XX столетии большую роль сыграл советский художник К.М. Максимов, работавший по приглашению в Китайской центральной академии художеств, где вел курсы по технике масляной живописи. Как отмечает Цзян Дэсай, «все художники, получившие художественное образование по советской модели, составили ядро китайских живописцев нового поколения и педагогов в сфере преподавания изобразительного искусства, что сыграло огромную роль в развитии китайской масляной живописи» [2, с. 140]. Проходя обучение в российских школах живописи, китайские художники прочно осваивали стиль реалистической живописи, для которого характерно стремление максимально приблизить художественное изображение к реальному прообразу. Как подчеркивает Чэнь Чжэнвэй, важным историческим моментом в формировании реалистической школы в китайской живописи конца XX в. стало обращение нового поколения китайских художников-реалистов «к традициям местной реалистической школы, которая сформировалась как целостный культурный феномен именно в XX веке, благодаря педагогической и творческой деятельности китайских художников, просветителей и подвижнической деятельности приглашенных педагогов» [3, с. 24].

В истории мировой художественной культуры, в том числе в истории китайской живописи, «развитие жанра городского пейзажа проходило в тесной связи с развитием основного пейзажного жанра, философской и идеологической составляющей эпох, а также с историей архитектуры как основного фактора наполнения форм городского пространства» [4, с. 56]. Появление первых городских пейзажей в истории китайской масляной живописи относится ко второй половине XX столетия, когда художников стали привлекать не только образы первозданной родной природы, но и виды больших и малых городов Китая.

Воплощение городской тематики в китайской реалистической живописи 1980-х гг. – начала XXI столетия. Для китайских художников второй половины XX в. определяющим стилевым

направлением явилась реалистическая живопись, основанная на принципах академической советской живописи. В области пейзажа в китайском изобразительном искусстве второй половины XX в. по-прежнему приоритетным остается изображение ландшафтов естественной природы, однако с 1980-х гг. все чаще создаются полотна урбанистической направленности.

Одним из первых китайских художников, открывшим жанр городского пейзажа, стал Су Гаоли (1937–2019 гг.), обучавшийся живописи в Китае в Центральной художественной академии, а затем в Институте им. И.Е. Репина в Санкт-Петербурге. Городские пейзажи Су Гаоли по своему стилю напоминают соцреалистическую пейзажную живопись советских художников – в изображении архитектурных строений наблюдается тенденция к достоверному показу деталей, на картинах преобладают теплые светлые тона, что придает полотнам общий оптимистический характер. В центре внимания художника оказываются как крупные архитектурные сооружения («Яодун», 1984, рис. 1), так и уютные маленькие улицы китайского города («Вдоль реки Дунцзян», 1981, рис. 2; «Возвращение из школы», 1985).

Принципиально новый тип реалистической живописи демонстрируют картины китайских художников начала XXI в. – Шэнь Лэя и Лу Ляня. Особенностью живописного стиля этих авторов является стремление к фотографической точности в изображении городской среды.

Центральная тема городских пейзажей Шэнь Лэя (1977 г. р.) – жизнь китайской провинции. Сцены из жизни маленького китайского города Сянтаня представлены на таких полотнах художника, как «Шпиль площади Луоюань» (2009, рис. 3), «Маленький городок. Сторож» (2011, рис. 4), «Пейзаж перед зданием общежития» (2010), «Воспоминания о городе» (2015). Малоэтажные здания Сянтаня и его узкие улицы часто изображаются художником с высоты, что позволяет показать широкую панораму города. Серый цвет, преобладающий на городских пейзажах Шэнь Лэя, подчеркивает спокойствие и тишину жизни в китайской провинции.

Согласно исследованию Ван Кэсинь, работы Шэнь Лэя «обращают внимание на социальный фон времени и отражают сочетание реального и духовного» [5, с. 382].

Главной темой городских пейзажей Лу Ляня, наоборот, становится образ китайского мегаполиса с его огромными архитектурными сооружениями и широкими автострадами. Значимое средство поэтизации городской среды на картинах Лу Ляня – яркая розово-фиолетовая гамма в изображении неба над автострадами и небоскребами. Примерами

этого являются картины «Ночная дорога. Смог» (2016, рис. 5) и «Ванцин SOHO в туманной ночи» (2016, рис. 6), посвященные улицам и постройкам современного Пекина.

Стилевой плюрализм китайских городских пейзажей начала 2000 – 2010-х гг. Тема города занимает важное место в китайской живописи начала XXI в. Особенностью городских пейзажей этого времени является разнообразие художественных стилей, к которым обращаются художники для раскрытия урбанистической тематики.

Ярким индивидуальным стилем обладают легко узнаваемые городские пейзажи Ван Юпина (1962 г. р.). Живопись этого художника отличается повышенным уровнем экспрессии, которая находит воплощение в простых формах, нередко граничащих с примитивными. Все экспрессионистические городские пейзажи Ван Юпина весьма динамичны, ритм жизни города передается художником через показ движущегося транспорта и прогуливающих людей. Подчеркнутый национальный колорит картинам Ван Юпина придает изображение тщательно прорисованных дорожных знаков и рекламных щитов на китайском языке («Улица Гуйсуй», 2012, рис. 7; «Осень в Сихуамэнь», 2010). Часто на своих городских пейзажах художник изображает ярко-красные подвесные фонари («Снежные огни», 2013; «Улица Чжишаньмэнь», 2018), а также узнаваемые городские скульптуры, например, уличные статуи львов («Бэйхайский триптих», 2017). Городские пейзажи Ван Юпина оказывают большое эмоциональное воздействие на зрителя, создавая образ уютной дружественной для человека среды, что получается за счет использования ярких красок теплых тонов, мягкости линий, нарочито упрощенных фигурок людей, напоминающих героев из мультфильмов.

Особое новаторство и смелость выказывают городские пейзажи китайских художников Ду Хайцзюня (1978 г. р.) и Чжана Шаня (1962 г. р.).

Городская среда является одной из центральных тем живописи Ду Хайцзюня, оригинально отразившего на своих полотнах образ китайского мегаполиса Шанхая. Свою творческую концепцию художник сформулировал как «только здание и только окна», что воплотилось в его экспрессионистических урбанистических полотнах 2000-х гг.: «Много окон» (2007), «Очертания города» (2013), «Городское зеркало» (2015).

В центре композиции этих картин оказывается фасад одного из домов со множеством окон. Урбанистические полотна Ду Хайцзюня отличаются большой степенью условности, что проявляется в плоскостном изображении, обобщенностью контуров, отсутствием детализации и светотеневой моделировки. Именно неповторимость

окон, прорисованных в однообразных типовых домах, на полотнах Ду Хайцзюня передает уникальность и своеобразие городской среды китайского мегаполиса. Художественный стиль городских полотен художника может быть определен как модерн с присущей ему декоративностью и орнаментальностью, причем в качестве орнамента на полотнах Ду Хайцзюня выступают пестрые ряды окон.

Яркими примерами воплощения образа виртуального города в современной китайской живописи являются урбанистические полотна Чжан Шаня 2010–2020-х гг. Первый опыт изображения художником вымышленного города относится к 2010–2011 гг., когда Чжан Шанем были созданы монументальные полотна «Один большой город» (рис. 8), «Два больших города», «Святое озеро». Во всех перечисленных картинах художник использует одну и ту же композиционную модель: панорама городского пейзажа показана сверху, две трети полотна занимает изображение максимально плотной серой городской застройки, над завышенным горизонтом показана линия неба с условно очерченными облаками. Для изображения однообразной городской застройки на картинах 2010–2011 гг. Чжан Шань обращается к серому цвету и его оттенкам. Контуры однотипных домов создают впечатление однообразия городской среды, лишенной индивидуальности. В качестве цветовых акцентов на этих полотнах могут выступать очертания голубой водной глади рядом с городом («Один большой город») или в черте города («Святое озеро»), а также вымышленный объект, каким, например, является розово-оранжевая гора, возвышающаяся над однотипными серыми домами на картине «Остров цветов персика».

Качественное обновление цветовой палитры городских пейзажей Чжан Шаня произошло в 2020–2021 гг., когда мастер кисти в своей «Городской серии» сохранил прежние принципы композиции (завышенная линия горизонта, показ города сверху), однако начал расцвечивать городскую застройку разными цветами. Так, например, на картине № 14 из «Городской серии» (рис. 9) многочисленные дома напоминают колосающееся поле, фантастический колорит которого создается за счет использования ярких цветов зелено-голубого, желтого и ярко-фиолетового, разделяющего пространство города на три горизонтальные линии. В отдельных картинах «Городской серии» Чжан Шань укрупняет и более детально прорисовывает контуры домов (№ 18), что придает образу города индивидуальный характер по сравнению с городскими пейзажами художника 2010-х гг.

На картине № 9 из «Городской серии» представлен виртуальный город, дома которого изображены в виде слитков золота.

Еще одним примером презентации образа виртуального города являются полотна Чуан Хуэй «Цинцзин» (2017, рис. 10) и «Уже поздно для весны» (2017, рис. 11), где удивляют контуры городских зданий и улиц, расположенных в вымышленной плоскости и растворяющихся в художественном пространстве. Размытые линии, полупрозрачные краски, условность пространства создают эффект ирреальности изображаемой городской среды.

Заключение. Городской пейзаж занимает важное место в жанровой панораме китайской живописи второй половины XX – начала XXI столетия. Художественная специфика китайских городских пейзажей рассматриваемого периода заключается в последовательном освоении художниками различных стилей европейской живописи. Первые опыты в создании городских пейзажей были выполнены китайскими авторами (Су Гаоли, Шэнь Лэем, Лу Лянем) в стиле реалистической живописи, позволяющей создать на картинах образ реального города. С начала XXI века в китайской живописи наблюдается активное расширение средств художественной выразительности, а также отсутствие единого стилистического направления. В 2000–2010-е гг. китайские живописцы создают городские пейзажи в таких стилях, как экспрессионизм (ирреальные города Ван Юпина и Ду Хайцзюня) и сюрреализм (виртуальные города Чуан Шаня и Чуан Хуэй). В качестве общей художественной тенденции, характерной для китайских городских пейзажей второй половины XX – начала XXI в., служит стремление воссоздать образ городской среды Китая при помощи современных средств мировой живописи.

ЛИТЕРАТУРА

1. Горанская, Т.Г. Города Беларуси в изобразительном искусстве XX – начала XXI века / Т.Г. Горанская. – Минск: Белорусская наука, 2017. – 254 с.: ил.
2. Цзян, Дэсай. Исторические аспекты развития жанра «пейзаж» в китайской живописи маслом / Цзян Дэсай // Известия Российского государственного педагогического университета им. А.И. Герцена. – 2014. – № 172. – С. 139–144.
3. Чэнь, Чжэнвэй. Китайская реалистическая живопись XX века: автореф. дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.04 / Чжэнвэй Чэнь. – СПб.: Рос. акад. художеств, 2006. – 26 с.
4. Сеничкина, Е.В. Городской пейзаж. История жанра / Е.В. Сеничкина // Культура. Духовность. Общество. – 2016. – № 27. – С. 55–61.
5. Ван, К. Креативность современного китайского молодого художника Шэнь Ляя / К. Ван // Искусствознание и педагогика. Диалектика взаимосвязи и взаимодействия: сб. науч. тр. VII Междунар. межвуз. науч.-практ. конф., Санкт-Петербург, 24 дек. 2019 г. / под науч. ред. С.В. Анчукова, О.Л. Некрасовой-Каратеевой. – Санкт-Петербург: «Астерион», 2019. – Вып. 7. – С. 379–382.

Поступила в редакцию 15.06.2023

УДК 75:069.5:7.074:94(476.5-25)

К вопросу о судьбе картинной галереи имени Ю.М. Пэна

Богачёв И.Н.

Частный исследователь, юрист, Витебск

В настоящее время в музеях Беларуси хранится 224 произведения известного художника и педагога Ю.М. Пэна – одного из основателей отечественной школы живописи. Современники называли Пэна истинным тружеником в искусстве, единственным в Витебске серьезным и умелым художником, а его мастерскую – тем местом, куда могли прийти дети и подростки, ощущающие призвание к живописи. После смерти Мастера в 1939 году в городе на Двине открылась картинная галерея, названная его именем, в которой находилось более 800 работ Ю. Пэна и других художников. Однако в результате фашистской агрессии из галереи исчезло свыше 600 полотен, включая работы Шагала, Клевера, Ладына, Шульмана, Грановского. Несмотря на отдельные попытки поиска следов пэновской коллекции, обнаружить картины не удалось. В предлагаемом исследовании на основе ранее неопубликованных архивных документов сделана попытка проанализировать имеющиеся версии о пропаже произведений искусства в годы Великой Отечественной войны, уточнить обстоятельства эвакуации в июле 1941 года части коллекции в Саратов и реэвакуации на Родину, а также определить перспективы дальнейшего поиска утраченных живописных произведений.

Ключевые слова: Юрий Моисеевич Пэн, Витебская картинная галерея имени Ю.М. Пэна, архивные документы, Саратовский государственный художественный музей имени А.Н. Радищева, поиск пэновской коллекции.

(Искусство и культура. – 2023. – № 4(52). – С. 28–36)

To the Issue of the Fate of Yu.M. Pen Art Gallery

Bogachev I.N.

Private researcher, lawyer, Vitebsk

Currently, the museums of Belarus have 224 works by the famous artist and teacher Yu.M. Pen, one of the founders of the Belarusian school of painting. Contemporaries called Pan a real worker in art, the only serious and skillful artist in Vitebsk, and his workshop was the place where children and teenagers, who felt a vocation for painting, could come. After the death of the artist in 1939, an art gallery was opened in the city on the Dvina, named after him, which contained more than 800 works by Pen and other artists. However, as a result of the fascist aggression, over 600 paintings disappeared from the gallery, including works by Chagall, Clover, Ladin, Shulman, Granovsky. Despite individual attempts to search for traces of the Pan collection, the works could not be found. In the article, based on previously unpublished archival documents, an attempt is made to analyze the available versions of the disappearance of works of art during the Great Patriotic War, to clarify the circumstances of the evacuation in July 1941 of part of the collection to Saratov and re-evacuation to the Motherland, and to determine the prospects for further search for lost paintings.

Key words: Pen Yuri Moiseyevich, Yu.M. Pen Vitebsk Art Gallery, archival documents, A.N. Radishchev Saratov State Art Museum, the search for the Pan collection.

(Art and Cultur. – 2023. – № 4(52). – P. 28–36)

Творчество художника Юрия Моисеевича Пэна (Юделя Мовшовича Пэна) (1854–1937) всегда вызывало повышенный общественный и научный интерес. В публикациях историков, искусствоведов и музейных работников дана объемная оценка его подвижнической деятельности и той особой роли, которую сыграл Пэн в формировании художественного пространства Беларуси. В то же время недостаточно изученным и дискуссионным остается

вопрос о судьбе многих полотен витебского мастера кисти, утраченных в годы Великой Отечественной войны.

Наиболее предметно эту тему в 90-х годах прошлого века исследовали витебские историки Александр Лисов и Михаил Рывкин, которым удалось сгруппировать малоизвестные факты и обратить внимание общественности на непростую и весьма запутанную историю пэновского наследия. Однако

Адрес для корреспонденции: e-mail: igorbog@gmail.com – И.Н. Богачёв

отсутствие ключевых архивных документов не позволило дать однозначный ответ на многие вопросы [1; 2].

Выпускник императорской Академии художеств Юрий Пэн за свою долгую жизнь написал около полутора тысяч картин. Последние сорок лет он прожил в Витебске, где создал наиболее известные работы, в том числе знаменитый портрет амбициозного ученика Марка Шагала.

Через два года после смерти Мастера в июне 1939 года открылась картинная галерея, названная его именем. Согласно сохранившемуся в Государственном архиве Витебской области акту от 29–31 мая 1939 года, в галерею передано 793 произведения, которые до этого хранились в местном историческом музее. В то же время следует уточнить, что в акте напротив наименования четырех работ (№ 163, 227, 768, 772) сделаны отметки, свидетельствующие о том, что данные полотна не переданы, т.к. ранее не были приняты музеем. То есть фактически в галерею поступило 789 произведений [3].

Экспозиция разместилась в бывшей квартире художника на Гоголевской улице. Первым директором галереи стал Петр Абросимов (будущий первый заместитель председателя Совета Министров БССР, известный дипломат), которого через полгода сменила Любовь (Люба) Эстрина. Должность научного работника с 16 августа 1939 года занимала Евгения Сумник – выпускница, а затем преподаватель черчения художественного техникума. В Витебском областном краеведческом музее сохранились списки картин, составленные Е. Сумник в 1940 году, из которых следует, что в публичной экспозиции галереи находилось 119 работ и 707 полотен размещалось в запаснике учреждения, то есть всего на тот период в фондах галереи имелось 826 произведений [4]. Из публикации в газете «Советская Белоруссия» от 2 марта 1941 года усматривается, что накануне войны в галерее хранилось 830 работ. Экспозиция пользовалась большой популярностью, в предвоенные годы ее посматрело свыше 35 тысяч посетителей.

10 июня 1941 года в помещении галереи открылась передвижная выставка, на которой, кроме произведений Ю. Пэна, были представлены работы минских художников Л. Альперовича и Я. Кругера. Однако вероломное вторжение фашистской Германии на территорию СССР разрушило деятельность галереи. В первых числах июля 1941 года директором Л. Эстриной и научным сотрудником Е. Сумник вместе с другими работниками

экспозиция была демонтирована, картины упакованы в деревянные ящики и доставлены на железнодорожную станцию. Ценный груз разместили на открытую платформу, поезд тронулся на восток, и после длительного опасного путешествия витебская галерея оказалась в Саратове. По прибытии картины Ю. Пэна, Л. Альперовича и Я. Кругера были сданы на временное хранение администрации Саратовского художественного музея имени А.Н. Радищева, где они находились до окончания войны. Затем работы указанных авторов возвращены в Беларусь.

История спасения картин из галереи им. Ю.М. Пэна вряд ли привлекла бы особое внимание исследователей творчества витебского художника, если бы ни одно существенное обстоятельство. Дело в том, что до войны в фондах галереи хранилось, как мы уже отмечали, примерно 830 работ, а вернулось из Саратова по разным оценкам около 200. Исчезло свыше 600 (!) картин, этюдов, эскизов, графических работ, однако когда и при каких обстоятельствах – не известно. Причем, пропали не только полотна Пэна, но и хранившиеся в галерее работы Шагала, Шульмана, Виноградова, Клевера и других художников.

Версия о гибели картин в Витебске. Вполне естественно, что исчезновение значительной части художественных произведений породило массу предположений о причинах их утраты. На первом этапе в основном рассматривалась версия, связанная с разграблением оставшихся в Витебске полотен мародерами до вступления в город гитлеровских войск, а также возможной гибели коллекции в результате пожара в июле 1941 года.

Витебские историки М. Рывкин и А. Шульман в 1994 году издали небольшую книгу «Юдель (Юрий) Пэн (1854–1937). Художник и педагог», в которой кратко изложили основные периоды его жизни и творчества. Наряду с известными фактами они указали, что в первые дни войны сотрудникам галереи удалось эвакуировать часть коллекции, которая попала в Саратовский художественный музей, где хранилась до реэвакуации. «Остальные экспонаты галереи, как можно судить по словам очевидца (выделено нами. – И.Б.), погибли еще до вступления немцев в Витебск. Буквально накануне оккупации города, в той части Замковой улицы, где находилось “Пролеткино”, возник пожар. Тогда выгорела почти половина этого квартала. Сгорел и дом на углу улиц Замковой и Гоголевской, в котором жил Ю. Пэн. Оказавшись в городе, немцы разровняли площадку над уцелевшим

полуподвалом, и некоторое время на ней стояла какая-то техника» [5].

Столь сенсационное утверждение М. Рывкина и А. Шульмана, безусловно, должно было подтвердиться ссылкой на конкретные архивные документы, либо хотя бы следовало обнародовать фамилию очевидца тех событий. Однако ни в этой книге, ни в дальнейших публикациях указанных авторов больше об этом человеке не упоминается ни разу. Более того, в статье «Судьба картинной галереи им. Ю. Пэна на фоне документов эпохи», опубликованной в 2005 году, М. Рывкин, забыв об «очевидце», пишет: «К сожалению, до сих пор неизвестна судьба примерно шестисот произведений Ю. Пэна, оставшихся в июле 1941 года в оккупированном фашистами Витебске. Что же тогда с ними произошло? Часть дома, в котором жил художник, была во время войны разрушена. Но когда это случилось – неизвестно. Если дом был разрушен, когда эти картины были на месте, то остается предположить, что какая-то часть осталась бы среди руин и была бы замечена. Но *никто* из тех, кто оставался в оккупированном городе, *никогда не упоминал об этом* (выделено нами. – И.Б.). Возможен и другой вариант: до оккупации города галерея разрушена не была, и всё, что там оставалось, гитлеровцы вывезли далеко за пределы Белоруссии» [2, с. 34–35].

Как видим, один из авторов таинственного «очевидца», не имея конкретных документов, изменил свою позицию и пришел к другим выводам возможного исчезновения части картинной галереи. Кстати, с 2021 года стали доступны для изучения материалы, поступившие от М. Рывкина в Государственный архив Витебской области двенадцать лет назад. В фонде учреждения собраны сотни интереснейших документов, но информация об «очевидце» гибели произведений Ю. Пэна отсутствует. Также исчез «очевидец» из дальнейших публикаций А. Шульмана.

Другие исследователи весьма осторожно восприняли подобную версию, поскольку никакими документами военного или послевоенного периода она не подтверждалась.

Более того, в Государственном архиве Витебской области нам удалось обнаружить ряд материалов, свидетельствующих о том, что в июле 1941 года Гоголевская улица в Витебске не была подвергнута сплошному пожару. Сохранилось и здание, в котором располагалась галерея.

Так, согласно акту от 21 октября 1941 года и другим документам, в этот день специальной комиссией произведены опись и оценка

помещения и имущества, оказавшегося в наличии в доме № 1/2 по Гоголевской улице, приспособленном под «Кафе». Опись столов (7 шт.), стульев (21 шт.), кухонных шкафов (2 шт.) и другой мебели производилась для продажи их Белорусскому Народному Дому. То есть в «доме Пэна» указанное имущество находилось в удовлетворительном состоянии и было приобретено указанной организацией за 375 рублей [6].

Согласно Списку наличия бросовых вещей, числящихся по состоянию на 1/X–42 г. по 3-й Райжилконторе за гражданкой Богдановой, проживавшей по Гоголевской улице в доме № 1/2, имелся буфет стоимостью 240 рублей [7].

Также в областном архиве сохранились заявление гражданина Харитонов С.Я. от 2 октября 1941 года в ЖАКТ № 4 с просьбой продать ему кровать, кушетку и самовар, находившиеся в соседней квартире, и акт о рассмотрении этого заявления. Из данных документов однозначно усматривается, что Харитонов С.Я. в указанное время проживал в доме № 3 по Гоголевской улице, вплотную примыкавшем к дому № 1/2, где размещалась галерея. То есть дом № 3 минимум до октября 1941 года был пригоден для проживания [8].

В настоящее время выявлены фотографии Гоголевской улицы периода Великой Отечественной войны, на которых четко видно, что «дом Пэна» не уничтожен, находился в удовлетворительном состоянии и никакой военной немецкой техники на его развалинах не размещено. Это здание было разрушено при отступлении фашистских войск в 1944 году.

Следовательно, высказанные предположения о гибели коллекции Пэна в июле 1941 года в результате пожара, бомбардировки дома либо мародерства объективного документального подтверждения не имеют. Немецкая аэрофото съемка того периода также не свидетельствует об утрате полотен, так как они могли быть изъяты до ее производства. К тому же в принципе не известно, в каком помещении либо подвале находились оставленные картины.

Версия о гибели части коллекции во время эвакуации в Саратов. Некоторые исследователи полагают, что картины могли погибнуть в ходе эвакуации в Саратов, но никто из специалистов до настоящего времени не обнаружил и не опубликовал ни одного реального источника, который бы свидетельствовал о подобном варианте развития событий.

В различных изданиях на эту тему приводятся два воспоминания детей Л. Эстриной и Е. Сумник об эвакуации коллекции, но в них отсутствует информация о гибели картин.

В частности, дочь директора галереи Майя Эстрина сообщила, что в Витебске «картины Пэна погрузили на телегу и повезли на станцию. Эстрина добилась разрешения погрузить картины на открытую платформу. Был выделен угол платформы, на которой они и были уложены в кованных ящиках. Часть полотен была снята с подрамников, и холсты были просто скручены в рулоны. Под Невелем эшелон разбомбили, но в этот вагон бомбы не попали. Через некоторое время нас подцепили к воинскому эшелону и отправили в Саратов, где картины находились в запасниках музея им. Радищева. Картины прибыли в Саратов 6 сентября и были приняты по актам» [5, с. 66].

Трудно представить, что в случае гибели части коллекции в результате воздушной атаки немецких самолетов М. Эстрина забыла бы сообщить о таком ярком и трагическом эпизоде.

Кроме ее воспоминаний сохранились воспоминания сына сотрудницы пэновской галереи Е. Сумник З.С. Вальшонка, который также ничего не сообщил о потере части картин в ходе переезда в Саратов, в том числе в результате действий немецкой авиации [2, с 31–32].

По сведениям белорусского историка профессора А. Гужаловского, эвакуация пэновской галереи осуществлялась в одном вагоне вместе с фондами витебского областного исторического музея. Вывозимые экспонаты сопровождала научный сотрудник музея А. Соломоник [9]. «Мы добрались до нашего вагона, целиком загруженного так, что в нем и стоять было негде, – вспоминала А. Соломоник. – Но никто на такую мелочь уже не смотрел. Кое-как все же разместились. И когда эшелон двинулся на восток (а это произошло в ночь с 5 на 6 июля), мы услышали звуки очередной бомбежки. Удача способствовала нам в пути. Витебские музейные ценности, созданные на основании нескольких еще дореволюционных частных коллекций, были доставлены в Саратов и там хранились до освобождения города от немецко-фашистских захватчиков».

Также А. Соломоник уточнила, что в эвакуации она жила недалеко от Саратова, в Аткарске, и часто приезжала в областной центр, чтобы убедиться, что ценности в порядке [10]. При этом в ее воспоминаниях отсутствуют какие-либо сведения о гибели или пропаже экспонатов, перевозимых в указанном вагоне из Витебска в глубокий тыл.

После войны Л. Эстрина, Е. Сумник и А. Соломоник вернулись в Витебск, но никому не сообщали о гибели части коллекции во время эвакуации. Отсутствует такая информация и в воспоминаниях ученика

Ю. Пэна, художника и музейного работника В. Зейлерта, который первым приводил в порядок коллекцию мастера после его смерти, затем руководил историческим музеем, а после окончания войны вернулся в Витебск и находился в центре художественной жизни города.

Таким образом, предположение об утрате полотен Ю. Пэна и других художников при транспортировке их в Саратов является голословным.

При указанных обстоятельствах (то есть полном отсутствии архивных материалов, однозначно подтверждающих гибель более 600 художественных произведений из галереи им. Ю. Пэна в годы войны) целесообразно рассмотреть версию, предполагающую сохранность этих работ. Но прежде следует более детально проанализировать «радищевский период» картинной галереи и попытаться на основе архивных материалов ответить на вопрос, сколько полотен было оставлено в Витебске, сколько вывезено в Саратов и сколько возвращено на родину, тем более что единой точки зрения по этим проблемам в научном сообществе не имеется.

Какие документы сохранились в Саратове.

К сожалению, сотрудники галереи Л. Эстрина и Е. Сумник не оставили письменных отчетов либо других документов об эвакуации. По крайней мере, они не обнаружены. Их дети также не назвали конкретное число картин, вывезенных в тыл.

В это время в Саратов из Минска эвакуировалась семья Елены Аладовой (будущего директора Государственного художественного музея БССР), которая до войны работала научным сотрудником Государственной картинной галереи республики. С учетом ее профессии Е. Аладовой в Саратове предложили сразу две должности – заместителя директора по науке и главного хранителя в художественном музее имени А.Н. Радищева. Естественно, здесь она узнала о полотнах из Витебска и делала всё возможное для сохранности холстов Ю. Пэна, Л. Альперовича, Я. Кругера. Позже Елена Васильевна написала воспоминания о своей работе в тылу, но о количестве витебских полотен, находившихся в Радищевском музее, она не сообщила [11].

По нашей просьбе в целях разрешения означенной проблемы специалисты Государственного архива Саратовской области, а также Государственного архива новейшей истории Саратовской области изучили материалы того периода, но обнаружить ключевые документы – акт сдачи и опись экспонатов пэновской галереи от сентября 1941 года не смогли. По сообщению ГАСО, в систематическом

каталоге архива сведений об эвакуации галереи им. Ю.М. Пэна из Витебска в Саратов в 1941 году и реэвакуации галереи в 1946 году не имеется [12]. По информации ГАНИСО, в документах архивного фонда каких-либо упоминаний о поступлениях и возвращении картин витебских художников не обнаружено [13].

Аналогично не удалось выявить указанные материалы в архиве Саратовского государственного художественного музея имени А.Н. Радищева. В то же время там были найдены другие документы, которые в определенной степени помогли прояснить ситуацию. На наш запрос генеральный директор музея Л.Л. Калинина сообщила, что в архиве учреждения находятся 5 документов, имеющих актуальность для исследователей.

Во-первых, это доверенность СНК БССР на имя Аладовой Е.В. от 20 ноября 1943 г., позволяющая отобрать картины и документы из фонда картинной галереи им. Ю.М. Пэна для юбилейной выставки, организуемой в Москве, во-вторых, список картин, полученных по доверенности СНК Белоруссии к этой выставке, в-третьих, доверенность, выданная начальнику Витебского областного отдела искусств Хазану С.М., на получение картинной галереи художника Пэна из СГХМ им. А.Н. Радищева от 31 мая 1946 г., в-четвертых, опись вещей-экспонатов Витебской картинной галереи им. Ю.М. Пэна, находившейся на временном хранении в СГХМ, датированная июнем 1946 г., в-пятых, акт о передачи экспонатов для Витебской картинной галереи от СГХМ им. А.Н. Радищева, где они находились на временном хранении, через сотрудницу музея в 1947 году [14].

Если внимательно проанализировать эти документы и сопоставить их с архивными материалами, находящимися в Беларуси, то можно сделать вывод, что в Саратове хранилось более 200 витебских картин. При этом возвращение данных полотен в республику проходило не одновременно (как считалось ранее), а в несколько этапов, причем не только в Витебск, но и в Минск.

Реэвакуация картин в Беларусь. В частности, из документов следует, что в конце 1943 года Е. Аладова, находясь в Саратове, отобрала из витебской коллекции 19 работ Пэна, 14 – Альперовича, 4 – Кругера (всего 37 полотен) и вместе с реставратором Радищевского музея И. Васильевым доставила их в Москву в Третьяковскую галерею для экспонирования на юбилейной выставке, посвященной 25-летию БССР [15]. В дальнейшем эта выставка, дополненная картинами белорусских

художников-партизан и фронтовиков, экспонировалась в конце 1944 года (по другим данным в 1945 году) в Минске, после чего работы Пэна, Альперовича, Кругера, демонстрировавшиеся на выставке, остались в Государственной картинной галерее БССР.

27 мая 1946 года исполком Витебского областного Совета депутатов трудящихся принял решение № 474 «О реэвакуации картинной галереи художника Пэна» [16], во исполнение которого начальнику областного отдела искусств С.М. Хазану 31 мая 1946 года выдана доверенность на получение полотен Ю.М. Пэна от СГХМ им. А.Н. Радищева с последующей реэвакуацией в г. Витебск. Необходимо отметить, что Самсон Менделевич Хазан не был специалистом в области живописи. Согласно сохранившимся в Государственном архиве Витебской области материалам, до июня 1941 года он работал руководителем балетной труппы Государственного театра оперы и балета в Минске, а во время войны стал комиссаром партизанского отряда им. Рыжака бригады им. Сталина. В августе 1944 года назначен на должность начальника отдела искусств Витебского облисполкома [17].

По доверенности Витебского облисполкома в июне 1946 года С.М. Хазан получил картины согласно описи вещей-экспонатов Витебской картинной галереи им. Ю.М. Пэна, находившихся на временном хранении в СГХМ им. А.Н. Радищева. По этой описи передано 195 произведений живописи, в том числе 173 картины Ю. Пэна, 12 работ Л. Альперовича, 9 – Я. Кругера и одна работа неизвестного автора. Также было получено два ковра, вывезенных из Витебска. В конце описи сохранилась запись о том, что «все вышеозначенные экспонаты в количестве 197 (ста девяносто семи) находились во временном хранении в Саратовском худож. музее им. Радищева в связи с эвакуацией из гор. Витебска БССР в период Отеч. войны (с 1941 г. по июнь 1946 г.) и сданы на основании доверенности № 361 от 31/V 46 года Витебского облисполкома и письм. распор. ВКИ тов. Хазам С.М. (так указана фамилия в документе. – И.Б.). Сдала экспонаты зав. фондами...» (подпись и далее неразборчиво) [18].

В описи отражены наименования картин и этюдов, которые в основном совпадают с известными названиями работ Ю. Пэна, Л. Альперовича, Я. Кругера, но в ней отсутствуют картины, переданные в Москву на юбилейную выставку и позже поступившие в Минск. То есть эта опись не содержала полного списка

произведений, вывезенных из Витебска в Саратов в сентябре 1941 года.

О том, что С.М. Хазану были переданы не все эвакуированные картины, свидетельствует и акт от 22 августа 1947 года, сохранившийся в архиве Радищевского музея. Согласно этому документу, научной сотруднице музея им. Радищева Хасиной П.Л., в соответствии с телеграммой начальника Белорусского управления по делам искусства от 13 июля 1947 года, было доверено доставить в Москву экспонаты Витебской картинной галереи им. Ю. Пэна, для чего ей переданы работы Пэна «Мужчина с зонтиком», «Штукатурщик», «Сапожник с газетой» и портрет Бетховена, а также рисунки Л. Альперовича «Портниха», «Обнаженный мужчина», «Девушка». В акте отмечено, что все «означенные картины и рисунки Витебской картинной галереи имени Пэна были эвакуированы в г. Саратов во время Великой Отечественной войны и хранились в Радищевском музее до настоящего времени» [19]. Позже эти произведения поступили в Беларусь (непонятно, почему через Москву) и в настоящее время находятся в наших музеях, при этом некоторые имеют иные названия.

Таким образом, исходя из *этих* документов, в Саратове хранилось минимум 196 картин Ю. Пэна, 29 – Л. Альперовича, 13 – Я. Кругера и одна работа неизвестного автора, всего 239 произведений, из которых 197 принадлежали непосредственно Витебской картинной галерее (196 картин Пэна плюс одна картина неустановленного художника, возможно все-таки Пэна). Что касается полотен Л. Альперовича и Я. Кругера, то к фондам галереи они не относились.

Послевоенная судьба галереи. В первые годы мирной жизни в Витебске предполагалось возродить пэновскую галерею. Об этом свидетельствует желание Витебского облисполкома получить в 1947 году из республиканского бюджета финансирование на восстановление галереи и проведение реставрационных работ. Согласно публикации историка А. Лисова, в документах Госплана БССР в числе дополнений министерств и ведомств к плану на 1947 год имеются замечания Управления по делам искусств, связанные с необходимостью выделения средств на функционирование витебского музея. Там помечено: «Содержание музея им. Пэна в городе Витебске на сумму 111,0 т/тысяч/р/ублей/. Восстановление музея Пэна в городе Витебске включено в проект народнохозяйственного плана на 1947-й год. Экспонаты музея им. Пэна были реэвакуированы в город Витебск в 1946 году» [1, с. 112].

Однако доставленные С.М. Хазаном из Саратова картины Ю. Пэна, Я. Кругера, Л. Альперовича, пролежав в нераспакованном виде в местном Доме народного творчества до мая 1947 года, в дальнейшем по какой-то причине были переданы Государственной картинной галерее БССР. Причем, документальное оформление приема-передачи проведено таким образом, что до настоящего времени вызывает много вопросов.

Например, согласно акту № 26 от 5 мая 1947 года, в этот день в Государственную картинную галерею БССР было передано 197 произведений живописи и 35 графических работ, причем эти картины якобы были получены минской галереей напрямую от сотрудницы Радищевского музея Хасиной П.Л., хотя хорошо известно и документально подтверждено, что картины галереи Ю. Пэна в июне 1946 года были реэвакуированы из Саратова в Витебск, а затем в 1947 году переданы из Витебска в Минск. О сомнительности этого документа, датированного 5 мая 1947 года, свидетельствует и то, что в нем сделана ссылка на некий акт от 11 июня 1953 года [19].

Противоречивые сведения, отраженные в многочисленных дублирующих актах приема-передачи витебских полотен в картинную галерею БССР, в дальнейшем обусловили публикацию в научной и популярной литературе различных данных о количестве картин, поступивших из города на Волге. Но если всесторонне проанализировать выявленные в настоящее время архивные документы, то следует признать, что в республику возвращено не менее 239 художественных произведений.

Означает ли это, что именно такое количество полотен и графических листов Ю. Пэна, Л. Альперовича и Я. Кругера было эвакуировано в 1941 году из Витебска в Саратов?

Ответ на этот вопрос возможен лишь в единственном случае – при обнаружении документов, составленных должностными лицами при передаче пэновской коллекции сотрудникам Радищевского музея. К сожалению, разыскать их длительное время не удавалось. Но недавно в Национальном архиве Республики Беларусь выявлена копия докладной записки Е. Аладовой секретарю ЦК КП/б/Б по пропаганде Т. Горбунову от 15 ноября 1943 года, в которой сообщается:

«Эвакуированная в 1941 г. из г. Витебска картинная галерея им. Пэна находится в республиканском художественном музее им. Радищева в г. Саратове.

Срезанные с подрамников холсты упакованы без соблюдения элементарных

правил перевозки художественных ценностей, в результате чего много картин помято, имеет крупные осыпи красочного слоя и прорывы холста.

Из сданных на хранение в Радищевский музей 200 работ худ. Пэна, 28 работ худ. Альперовича и 13-ти худ. Кругера 118 работ нуждаются в неотложной реставрации.

Всякое дальнейшее перемещение этих картин без принятия должных мер по укреплению красочного слоя может крайне вредно отразиться на их состоянии.

По заключению опытного реставратора живописи, работающего в художественном музее им. Радищева, И.И. Васильева, на реставрацию указанных картин худ. Пэна, Кругера и Альперовича требуется сумма в 19.750 руб. Реставрация может быть выполнена И.И. Васильевым высококачественно и в сжатые сроки по заключению с ним соответствующего договора...

Художественные ценности картинной галереи им. Пэна сданы в художественный музей им. Радищева по соответствующему акту, что гарантирует их сохранность и возвращение правительству БССР.

Копию акта прилагаю». Подпись Е. Аладова.

В Национальном архиве Республики Беларусь сохранилась и копия этого акта, датированного 29 сентября 1941 года:

«Мы, нижеподписавшиеся – директор Витебского музея им. Л.М. Пэна (так инициалы Пэна указаны в документе. – *И.Б.*) т. Эстрина с одной стороны и представителя Саратовского художественного музея им. А.Н. Радищева – директор музея т. Фомина И.А. и зав. запасами – т. Кожевников Г.И. с другой составили настоящий акт в следующем: в город Саратов, в связи с эвакуацией доставлены т. Эстриной художественные ценности Витебского музея им. Пэна, которые были сданы на хранение в Художественный музей им. А.Н. Радищева, а именно:...». Далее перечисляются полотна Ю. Пэна, Л. Альперовича, Я. Кругера (без указания размеров и техники исполнения), имеющие в основном схожие названия с картинами, вернувшимися в Беларусь в ходе реэвакуации.

Всего, согласно этому документу, в музей на временное хранение поступило 200 работ Ю. Пэна, 13 работ Я. Кругера и 28 – Л. Альперовича (241 работа), а также 2 музейных ковры с белорусскими орнаментами и «сверток архивных документов» [20].

Правда, изучение акта показало, что в списке картин под номерами 55 отсутствует наименование какой-либо работы, то есть фактически в Радищевский музей передано

240 произведений белорусских художников, в том числе 199 картин из фондов витебской галереи. Минимальная разница между количеством поступивших (240) и возвращенных (239) полотен, по-видимому, обусловлена элементарной технической ошибкой при их подсчете и оформлении документов.

Таким образом, обнаруженными в Национальном архиве новыми уникальными документами поставлена окончательная точка в дискуссии о числе эвакуированных из Витебска произведений искусства и развеяны многочисленные мифы о возможном «растаскивании» пэновской коллекции в Саратове ввиду ненадлежащего учета. При этом отметим высокие нравственные и профессиональные качества сотрудников Саратовского художественного музея им. А.Н. Радищева, сумевших в крайне тяжелых условиях сохранить не только собственную коллекцию, но и ценнейшие произведения белорусских художников, среди которых пэновские «Развод», «Часовщик», «Письмо в Америку», «Хочот смерти», портреты М. Шагала, В. Меклера, И. Туржанского, М. Левашовой и многие другие. И это с учетом того, что паек работников Радищевского музея во время войны составлял 400 граммов хлеба, а за их плечами находились культурные ценности на миллионы рублей. Также нужно отдать должное мужеству сотрудников пэновской галереи, обеспечивших под бомбежками эвакуацию лучших произведений Ю. Пэна, Л. Альперовича, Я. Кругера. Однако, к сожалению, более 600 полотен осталось в оккупированном Витебске.

Версия о «немецком следе». Среди высказанных предположений о судьбе этих картин, на наш взгляд, наиболее серьезного изучения заслуживает версия об их изъятии немецкими войсками и транспортировки в Германию либо в одну из сопредельных стран, занятых фашистами. По крайней мере, опыт в данной сфере у них был огромный. К середине 1941 года опустели ведущие музеи, картинные галереи и частные собрания во Франции, Бельгии, Нидерландах, Польше и других странах.

Оказавшись в Беларуси, нацисты продолжили свою разрушительную практику. Из Барановичского художественного музея были вывезены работы Я. Матейко, около 60 миниатюр западноевропейских художников, белорусские иконы и деревянная скульптура XVII–XVIII вв., французские гобелены XIV в., коллекция японских ваз, более 200 картин художников XX в., а также библиотека по истории искусства. Из Гродненского историко-археологического музея изъяты и вывезены

в Германию около 200 предметов декоративно-прикладного искусства, 4370 древних монет и медалей, 626 книг и 45 картин. Кроме того, из Гродно забрали личные вещи Э. Ожешко. Из Пинского областного историко-краеведческого музея похищены ковры, мебель, древнее оружие, картины, коллекция монет и стекла. Полоцкий музей лишился портретной галереи деятелей доминиканского ордена, слущих поясов, рукописных книг XV–XVI вв., гравюр на дереве и икон. Из Слонимского музея вывезли ценные нумизматические и этнографические коллекции. Из Волковыского музея – старинные иконы, рукописи, карты [9, с. 32].

Печальная судьба постигла и Государственную картинную галерею БССР, которую не успели эвакуировать из Минска в тыл. Общий ущерб, причиненный галерее, составил 12000000 золотых рублей [21].

Конкретные действия фашистских захватчиков по изъятию художественных и культурных ценностей в городах Беларуси и других стран дают основания полагать, что оставленные в Витебске картины Ю. Пэна скорее всего по отработанной методике были также похищены.

Витебский историк М. Рывкин обратил внимание на сообщения бывшего во время оккупации Беларуси директора краеведческого музея в Минске А. Шукелойты, а также известного специалиста профессора А. Мальдиса о возможном нахождении картин белорусских художников, в том числе Ю.М. Пэна, в Австрии. Так, в интервью «Мы гэтак шмат страцілі...» А. Шукелойть сообщил, что ему «пришел приказ: все работы и экспонаты еврейского производства должны быть подготовлены к вывозу... Перед тем, как передать экспонаты еврейского происхождения немцам, я сделал их списки (с помощью двух евреев из гетто). Экспонаты должны были быть направлены в Австрию, где есть специальный музей еврейской культуры. Вы можете узнать – там должны быть образцы некоторых наших живописцев, таких, как Пэн, Кругер, Юдовин – целого ряда художников из Беларуси... Они (списки) теперь находятся в Лондоне, в Белорусской библиотеке им. Скорины...» [22].

Об этом же А. Шукелойть рассказал доктору филологических наук А. Мальдису, назвав в числе отправленных работы Ю. Пэна, М. Шагала, Я. Кругера: «...полотна были вывезены в Австрию, где при институте еврейства планировалось открыть музей искусств. А поскольку это учреждение, кажется, сохранилось (в трансформированном виде), то есть возможность вернуть коллекцию назад в соответствии с ее описанием». Со слов А. Мальдиса, позже

А. Шукелойть «прислал фотокопию описи тех картин, книг и предметов декоративно-прикладного искусства, которые во время оккупации были вывезены из Минского музея в Вену. Опись оказалась чрезвычайно интересной. На ее основе начинаются поиски вывезенных ценностей в Австрию» [23].

Имелись ли в этой описи картины из галереи Ю.М. Пэна или только минские экспонаты, проводились ли их поиски и каковы результаты, не известно. Публикации на эту тему отсутствуют. Но вполне возможно, что оставшаяся часть витебской коллекции также оказалась в Австрии.

В статье «Немецкий след» А. Мальдис сообщил, что после окончания войны многие музейные ценности, вывезенные гитлеровцами из Советского Союза, были возвращены на родину, в том числе в Минск прибыло 182 ящика в 2 вагонах. Груз сопровождал расписавшийся за него 28 октября 1947 года уполномоченный Совета Министров Белорусской ССР в Германии М. Кольницкий [24]. В Национальном архиве Республики Беларусь сохранилась справка «Основные музейные коллекции и собрания, возвращенные из Германии советской военной администрацией в ноябре 1947 г.», подписанная начальником отдела музеев Комитета по делам культпросветучреждений при Совете Министров БССР В. Ванюковым. Согласно этому документу, поступили многочисленные культурные ценности, в том числе «получено также значительное количество произведений белорусских художников, преимущественно 20–30-х лет: Филипповича, Суховерха, Манасзона, Бялыницкого, Леймана и работы старейших художников: Пэна, Альперовича, Бразера, Кругера» (выделено нами. – И.Б.) [25].

По сообщению генерального директора Национального художественного музея Республики Беларусь В. Прокопцова в архивном деле «Акт и опись музейных экспонатов, возвращенных в БССР из Германии» 1947 года упоминаются три работы с указанием авторства Ю. Пэна. В частности, в нем указаны: «Портрет сестры худ. Ю.ПЭН». Холст, масло (46x3). Галерея БССР; «Портрет старика». Картон, масло (44x53). БДМ; «Портрет пожилого мужчины». Холст, масло (43x36). БДМ.

Исходя из этих записей можно сделать вывод, что перечисленные полотна до войны находились в фондах картинной галереи БССР и «БДМ» (Беларускага дзяржаўнага музея) и были вывезены гитлеровцами из оккупированного Минска в Германию, а затем после поражения поступили в Беларусь. К витебской коллекции данные работы отношения не имели.

Процесс возвращения в СССР похищенных музейных ценностей носил объемный и многовекторный характер. В этой связи нельзя исключить наличие ошибок при организации их транспортировки и доставки из Германии прежним владельцам. По этой причине некоторые полотна, хранившиеся в довоенной галерее Ю.М. Пэна, могли оказаться после возможного возвращения в фондах других музеев, в том числе Государственной Третьяковской галереи. Чтобы проверить данную версию, мы обратились к администрации галереи с просьбой оказать помощь в поиске достоверной информации. Согласно ответу руководства Третьяковской галереи, в собрании учреждения отсутствуют работы Ю. Пэна. Также в архиве не имеется каких-либо материалов, принадлежащих Ю. Пэну или связанных с его жизнью и деятельностью. В то же время обнаружилось документы, подтверждающие поступление 13 января 1944 года на временное хранение в Третьяковскую галерею от Союза белорусских художников 36 произведений, из которых 19 принадлежали кисти Ю. Пэна, 13 – Л. Альперовича, 4 – Я. Кругера¹. Кроме того, в картотеке учета имеется информация о том, что все принятые работы выданы 6 июня 1944 года из Государственной Третьяковской галереи с формулировкой «Белорусская выставка», но кому и куда выданы, установить не представилось возможным, поскольку соответствующие акты в галерее не сохранились. Судя по списку картин, в данном случае речь идет о витебских полотнах, демонстрировавшихся на юбилейной выставке в Москве и в дальнейшем переданных в Минск.

Заключение. Сохранившиеся после войны работы Ю. Пэна длительное время находились в запасниках Национального художественного музея Республики Беларусь и лишь начиная с 1960 года постепенно стали передаваться Витебскому областному краеведческому музею. В настоящее время в государственных музеях страны (с учетом новых поступлений) имеется 224 художественных произведения Ю.М. Пэна. Наиболее широко полотна и графические листы мастера (всего 183) представлены в Витебском художественном музее (филиале областного краеведческого музея) [26].

Что касается поиска пропавших работ, то, по сообщению Министерства культуры, в мае 2022 года создана рабочая группа по изучению

обстоятельств исчезновения в годы Великой Отечественной войны картин белорусских художников (включая Ю. Пэна, Л. Альперовича, Я. Кругера) и вовлечению архивной и иной ранее не опубликованной информации в научный и культурный оборот. В течение последнего времени из различных учреждений получено более 120 единиц документов, в том числе материалы 1943–1946 гг. из Министерства культуры Российской Федерации. Работа в этом направлении продолжается.

В целом анализ архивных материалов свидетельствует о том, что тема исчезновения значительной части пэновского наследия по-прежнему носит актуальный характер и требует дальнейших глубоких исследований в целях выяснения всех обстоятельств утраты уникальных полотен и осуществления их поиска на государственном уровне.

ЛИТЕРАТУРА

1. Лисов, А. Галерея, которой не суждено было возродиться / А. Лисов // Шагалоушый міжнародны ежэгоднік. 2004: сб. ст. о жыцці і творчасці Марка Шагала: в 2 т. – Віцебск: Віцебская абласная тыпаграфія, 2005. – Т. 2. – С. 106–116.
2. Рывкін, М. Судьба картинной галереи им. Ю. Пэна на фоне документов эпохи / М. Рывкин // Шагалоушый міжнародны ежэгоднік. 2005. сб. ст. – Віцебск: Віцебская абласная тыпаграфія, 2006. – С. 20–38.
3. ГАВО. – Ф. 1947. Оп. 1. Д. 99. Л. 3–17.
4. ВОКМ. – н/а 927/4, н/а 927/6.
5. Рывкін, М. Юдель (Юрий) Пэн (1854–1937). Художник и педагог / М. Рывкин, А. Шульман. – Віцебск, 1994. – С. 67.
6. ГАВО. – Ф. 2073. Оп. 3. Д. 19. Л. 143–145.
7. ГАВО. – Ф. 2073. Оп. 3. Д. 10. Л. 28об.
8. ГАВО. – Ф. 2073. Оп. 3. Д. 19. Л. 24–26.
9. Гужаловскі, А. Беларускія музеі ў перыяд Вялікай Айчыннай вайны / А. Гужаловскі // Вопросы музеалогіі. – 2018. – № 9(1). – С. 28.
10. Віцебск: першыя дні вайны. Хроніка падзей. – Віцебск: УПП «Віцебская абласная тыпаграфія», 2017. – С. 49–50.
11. Аладова, Е. Мои воспоминания. «Елена Аладова. Музей – ее судьба. Воспоминания, документы, исследования» / Е. Аладова. – Минск: «Мастацкая літаратура», 2006. – С. 70–85.
12. ОГУ ГАСО. – Ф. 369. Оп. 1.
13. ОГУ ГАНИСО. – Ф. 594. Оп. 1. Д. 2310, 2344, 2454, 2456, 3700, 3701, 3702, 3717, 3738, 3875, 3876; оп. 2, д. 2678, 2704.
14. Фонд «БРУ и РМ». – Оп. 5. Ед. хр. 2. Л. 21, 22, 27, 29–33.
15. Фонд «БРУ и РМ». – Оп. 5. Ед. хр. 2. Л. 21–22.
16. ГАВО. – Ф. 1966. Оп. 8. Д. 74. Л. 212.
17. ГАВО. – Ф. 133. Оп. 2. Д. 804. Л. 12–13.
18. Фонд «БРУ и РМ». Оп. 5. Ед. хр. 2. Л. 29–32.
19. Фонд «БРУ и РМ». Оп. 5. Ед. хр. 2. Л. 33.
20. Научно-фондовый отдел Национального художественного музея Республики Беларусь. Книга учета документов. Л. 16.
21. НАРБ. – Ф. 4п. Оп. 47. Д. 2. Л. 38об. Л. 39–40об.
22. Архив НХМ РБ. – Ф. 2. Оп. 6. Д. 1. Л. 1.
23. Хадыка, Ю. Мы гэтак шмат страцілі... / Ю. Хадыка // Літаратура і мастацтва. – 1999. – 26 ліп.
24. Мальдзіс, А. І ажываюць спадчыны старонкі. Выбранае / А. Мальдзіс. – Мінск: Мастацкая літаратура, 1994. – С. 217, 236.
25. Мальдзіс, А. Немецкий след / А. Мальдзіс // Сб. Беларусь сегодня. – 2008. – № 126–127.
26. НАРБ. – Ф. 790. Оп. 1. Д. 68. Л. 10.
27. Каталог художественных произведений Ю.М. Пэна. – Минск: Беларусь, 2023. – С. 232–247.

Поступила в редакцию 18.06.2023

¹ В информации, предоставленной администрацией Третьяковской галереи, по каким-то причинам не указана работа Л. Альперовича «Одесский порт», хотя она имеется в списке картин, полученных Е. Аладовой и И. Васильевым 24 декабря 1943 года для юбилейной выставки в Москве. В настоящее время эта работа хранится в Национальном художественном музее Республики Беларусь.

УДК 745/749:39

Народное художественное творчество и тенденции развития современного профессионального декоративно-прикладного искусства

Лукашевич Ю.А.

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

В статье автором отмечается, что декоративно-прикладное искусство Беларуси базируется на традициях народного художественного творчества и благодаря национальным художественным школам, опыту мирового искусства, новейшим достижениям науки и техники продолжает свое дальнейшее совершенствование. Подчеркивается, что на его формирование и становление в разное время оказывали влияние исторические изменения в обществе, многовековое национальное творчество, деятельность иностранных мастеров-прикладников, художественные традиции соседних стран.

Отдельное внимание уделяется определению значения и влияния народного искусства на развитие современного профессионального декоративно-прикладного искусства Беларуси, выделены основные отличительные особенности данного феномена, раскрывается взаимосвязь традиционного и новаторского в творческой практике мастеров ДПИ.

Предпринята попытка доказать, что использование в творческих работах новых синтетических подделочных материалов и поиск рациональных способов их обработки, внедрение в художественную практику новых технологий и оборудования в значительной степени изменяют как саму форму, так и содержание современного декоративно-прикладного искусства. Не последнюю роль при этом играют социально-культурные изменения, произошедшие в Республике Беларусь.

В настоящее время в декоративно-прикладном искусстве главной задачей художника-прикладника остается создание художественно-пространственной среды, связанной с оформлением интерьеров жилых и общественных сооружений и способной соединить в гармоничное целое ее утилитарные и художественные функции.

Ключевые слова: художественные тенденции, образно-стилевые особенности, образы-типы, национальные традиции, образно-пластические решения, способы декорирования, степень декоративной образности, утилитарные и художественные функции, технический прогресс.

(Искусство и культура. – 2023. – № 4(52). – С. 37–41)

Folk Art and Development Trends of Modern Professional Decorative and Applied Art

Lukashevich Y.A.

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

The author points out that decorative and applied art in Belarus is based on the traditions of folk art and thanks to national art schools, the experience of world art, latest advances in science and technology, continues its further perfection. It is stressed that its shaping and maturation at different times were influenced by historical changes in the society, centuries-long national creativity, foreign applied artists' activities, art traditions of the neighboring countries.

Special attention is paid to the identification of the significance and influence of folk art on the development of the contemporary professional decorative and applied art in Belarus; main distinctive features of this phenomenon are singled out; the connection of the traditional and the advanced in the creative practice of decorative and applied art artists is revealed.

An attempt is made to prove that using new synthetic materials as well as search for appropriate ways of their treatment, introduction of new technologies and equipment into art practice considerably change both the form and the contents of the contemporary decorative and applied art. In addition, social and cultural changes which have taken place in the Republic of Belarus play a significant role.

Currently the main task of the decorative and applied artist is creation of the art and space environment which is connected with decorating interiors of dwelling and public buildings and ways to combine utility and art functions into a harmonic whole.

Key words: art trends, image and style features, image types, national traditions, image and plastic decisions, ways of decorating, degree of decorative imagery, utility and art functions, technological progress.

(Art and Cultur. – 2023. – № 4(52). – P. 37–41)

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

Современное декоративно-прикладное искусство Беларуси в своей основе базируется на традициях *народного художественного творчества* и благодаря национальной художественной школе, опыту мирового искусства, новейшим достижениям науки и техники продолжает дальнейшее развитие.

На его формирование и становление в разное время оказывали влияние исторические изменения в обществе, многовековые национальные традиции, деятельность иностранных мастеров-прикладников, а также художественные традиции соседних стран. Кроме того, использование в творческих работах новых синтетических поделочных материалов и поиски рациональных способов их обработки, внедрение в художественную практику новых технологий и оборудования в значительной степени изменили как саму форму, так и содержание современного декоративно-прикладного искусства.

Следует отметить, что на целый ряд образно-пластических поисков и решений в области белорусского декоративно-прикладного искусства в последние десятилетия в значительной мере повлияли социально-культурные изменения, характерные для этого времени в Республике Беларусь. По мнению В.И. Жука, «в этот период проявилось стремление художников максимально выразительно выявить декоративные функции произведений, превратить декоративный предмет в полноценное художественное произведение, наполненное эстетическим, эмоциональным содержанием» [1, с. 203].

Роль социально-культурных условий на развитие современного декоративно-прикладного искусства Беларуси. Как известно, на всех этапах своего развития декоративно-прикладное искусство Беларуси развивалось в русле национальных традиций, и в наше время отмечается активное стремление мастеров-прикладников сохранять накопленные достижения, основанные на фундаменте народного творчества. Это подтверждают многочисленные республиканские и международные выставки, постоянными участниками которых являются белорусские художники. Их произведения демонстрируют сложившуюся практику использования в творческих работах безграничного богатства народных традиций, прошедших сквозь призму столетий и сохранившихся до нашего времени.

Чтобы определить значение и влияние народного творчества на тенденции развития современного профессионального декоративно-прикладного искусства Беларуси, необходимо выделить ряд их основных смысловых параметров:

– в народном искусстве индивидуальная деятельность мастера подчинена *традиционным законам обработки* материалов, а художник-профессионал в незначительной степени ориентируется на школу народного мастерства и претендует на художественно-творческое самовыражение, сопряженное с определением, разработкой и совершенствованием *собственного индивидуального стиля и художественного почерка*;

– в народном искусстве мастера следуют художественным *канонам*, сложившимся за многие тысячелетия, в творчестве профессиональных художников наблюдаются отход от них и *стремление к поиску новых вариантов образного решения* художественных изделий;

– народное искусство ориентируется на *традицию и наследует* разработанные коллективно *образы*, которые совершенствовались и варьировались на протяжении истории. Профессиональное декоративно-прикладное искусство стремится к *оригинальному творческому решению* художественной продукции;

– народное искусство имеет *национальный характер* и является носителем этнической особенности художественной культуры народа. В профессиональном творчестве этносу уделяется меньше внимания. Профессиональное искусство в большей степени *интернационально*;

– народное искусство базируется на *образах-архетипах*, а поэтому значимо и понятно как всем эпохам, так и всем народам. Оно универсально во всей своей видовой многогранности. Профессиональное искусство основывается как на творческом опыте предшествующих поколений и традициях народного искусства, так и художественных достижениях современного прикладного искусства. Оно вовлечено в *создание «эксклюзивных» образов*, возможно не всегда и не всем понятных, но не лишенных универсальности, оригинальности и уникальности;

– народное творчество исходит из устойчивой (универсальной), сложившейся в течение многовекового развития искусства, *сюжетно-образной системы*, где главенствуют истинное и вечное, а не проходящее временное. В профессиональном творчестве отмечается повышенное внимание мастеров к злободневным темам, не всегда понятным и вызывающим интерес у зрителя. Язык его образов имеет *черты универсальности*, но он изменчив и находится в постоянном развитии;

– для народного искусства характерно *использование «образов-типов»*, что позволяет успешно развивать и сохранять традиции

народного художественного мировосприятия. В профессиональной деятельности художников хотя и присутствует глубокое изучение и осмысление народного искусства как части материальной и духовной культуры, но широко практикуется создание произведений на *основе авторского видения* художественной трактовки образа.

Столетиями отшлифованные приемы работы с различными природными материалами, устоявшиеся формы изделий и способы их декорирования народные умельцы использовали в производстве изделий, приумножая местные традиции и достижения мастеров предшествующих поколений. Стремление современных художников повысить степень декоративной образности своих изделий, ослабило интерес к разработке концептуально-содержательных основ произведения, связанных с выявлением характерных национальных черт, присущих нашему времени. Тем не менее сегодня художниками-прикладниками осуществляется поиск новых путей дальнейшего развития декоративно-прикладного искусства, возрождения народных традиций в творчестве, которые стали утрачиваться под влиянием технического прогресса, урбанизации и социальных изменений в современной жизни. Особое внимание уделяется сохранению и развитию народных художественных традиций, поскольку все чаще наблюдается отсутствие такой существенной особенности произведений декоративно-прикладного характера, как максимальный учет объема пространства современного интерьера жилых и общественных сооружений. Это связано с выставочной деятельностью художников-прикладников, поскольку работы, экспонируемые на выставках, выполняются по тем размерам, которые оптимальны для экспозиционного пространства, но не для применения в сегодняшнем интерьере, что может отразиться на потере интереса мастеров к изготовлению изделий мелкой пластики (керамика, фарфор, стекло).

Место и значение белорусского декоративно-прикладного творчества в мировом искусстве. Как известно, на протяжении многих веков белорусские народные мастера создавали из самых распространенных и доступных материалов не только удобные и практичные, но и красивые художественные изделия. Плетеные из лозы или соломы короба, деревянные долбленые ковши, глиняные кувшины, тканые льняные полотенца, скатерти и покрывала (посцілкі) отличаются удачно найденной формой, изяществом

линий, удобством в пользовании, красивым естественным цветом материала, изысканными узорами и орнаментами.

Изделия из этих материалов являются древнейшими продуктами творческой деятельности человека. Они отражают поступательное развитие цивилизации и художественной культуры на всех этапах истории человечества. Благодаря анализу многочисленных арт-объектов народного и современного ДПИ получается *определить роль* декоративно-прикладного искусства республики в формировании предметного мира разных исторических периодов и стилистических принципов организации предметно-пространственной среды, его *место* в культурном пространстве предшествующих и современной эпох, а также выявить *значение* в развитии новаторского формообразования и его нынешнего образно-пластического языка. Кроме того важно осмысливать *влияние* народного искусства Беларуси на прогрессивные художественные процессы, эстетические вкусы, идеалы и духовную атмосферу мирового сообщества.

Как подчеркивает Е.М. Сахута, декоративно-прикладное творчество Беларуси «выделяется яркой национальной самобытностью, неповторимостью и оригинальностью, являясь одним из наиболее действенных способов самовыражения каждого народа, возможностью выделиться в мировом сообществе» [2, с. 10].

Современное декоративно-прикладное искусство сформировалось на основных принципах традиционного народного творчества, оно находится в постоянном развитии и охватывает различные виды и направления художественных ремесел: текстиль, керамику, деревообработку, соломоплетение и др. Большое значение оказывает взаимовлияние как художественных школ местного, регионального значения, так и художественных культур народов ближнего зарубежья. Пластические и конструктивные качества формы, особенности декора, его взаимосвязь с изделием и материалом позволяют считать произведения декоративно-прикладного искусства высокохудожественными, а их создателей – профессиональными художниками.

Произведения ДПИ становятся ценными для страны, когда они «отражают жизнь народа, его быт и трудовую деятельность, утверждают в жизни правду и красоту, любовь к родине и труду, осуждают все уродливое, ложное, все антинародное, антиэстетическое; являются ярким свидетельством талантливости и трудолюбия народа, его оптимизма и человеколюбия» [3, с. 7].

Успешное развитие народного художественного творчества во многом зависит от перспективы сближения традиционных и профессиональных проявлений в создании художественных произведений, что стало реальной и закономерной тенденцией в белорусском декоративно-прикладном искусстве. «Вне чувства нового нет подлинного искусства. В формировании предметной среды художник должен ориентироваться не только на сегодняшний, но и на завтрашний день. Уход от решения современных задач означает потерю чего-то важного, что невозможно впоследствии» [1, с. 129].

На современном этапе декоративно-прикладное искусство можно рассматривать как профессиональное искусство, основанное на многовековых творческих достижениях народных мастеров и развивающееся на традициях сложившейся национальной художественной культуры [4].

На особенности творчества белорусских мастеров в значительной степени влияет народное искусство, где характер обобщения формы изделия, удобство пользования ею, выявление фактуры материала, выразительность силуэта, пластическое решение формы, особенность декора предмета, своеобразная передача цветовых отношений являются образцом творческого подхода к решению художественных задач и примером проявления гения древних мастеров искусства. Сила эмоционального воздействия художественной образности созданных ими произведений свидетельствует о том, что для изделий найдена адекватная бытовым или обрядовым потребностям форма, соединяющая на практике возможное и невозможное – реализм, абстракцию и экспрессию.

Как известно, развитие профессионального мастерства может быть реализовано только в том случае, если индивидуальный творческий почерк художника будет носить элементы новаторства и основываться на традициях народного искусства. Такая динамика развития профессионального искусства просматривается в творческих работах многих современных художников-прикладников, что дает основание думать об его успешном развитии на будущую перспективу.

Таким образом, исторической миссией декоративно-прикладного искусства является создание *художественно-пространственной среды*, в которую включаются предметы бытового или ритуального назначения, связанные с *оформлением интерьеров жилых и общественных сооружений* и способные гармонично соединить в монолитное

и неразрывное целое утилитарное и эстетическое начала, природную и интеллектуально-творческую сущность и инициативу художника-прикладника.

Приоритеты и тенденции развития декоративно-прикладного искусства Беларуси на современном этапе. В настоящее время мастера декоративно-прикладного искусства продолжают активно использовать в своих произведениях традиции народного искусства, тематику и мотивы национального фольклора, выразительные средства изобразительного искусства, вводят знаково-семантические элементы в орнаментуку изделий. Эти тенденции наблюдаются как в индивидуальной творческой деятельности художников, так и при создании образцов для промышленного производства, что позволяет утверждать об усилении интереса художников-прикладников к традициям народного искусства, о расширении фольклорной, романтической, философско-аллегорической направленности в современном белорусском декоративно-прикладном искусстве.

На наш взгляд, на взаимосвязь традиционного и новаторского в творческой практике нынешних мастеров могут влиять;

1) глубина и качество профессионального обучения: использование художественных достижений прошлых поколений мастеров в обучении и совершенствовании методов, способов и приемов изготовления изделий декоративно-прикладного искусства;

2) достижения научно-технического прогресса и уровень развития производства: создание абсолютно новых материалов (с новыми технологическими качествами) посредством знаний о свойствах природных, традиционно применяемых;

3) уровень технической оснащенности художественной промышленности: технологические возможности оборудования для художественного творчества, модернизация и совершенствование материально-технической базы;

4) распространение и внедрение новаторских идей в творческую практику, молодых художников (через республиканские и международные выставочные проекты, издание публикаций и др.), базируемых или возникших на основе традиций народного искусства;

5) расширение сферы производства сувенирной продукции с традиционной национальной символикой;

6) приобщение подрастающего поколения к традициям народного искусства через творчество художников-прикладников, их личное участие в мастер-классах, организуемых на республиканских и региональных мероприятиях

«Дажынкі», «Зажынкі», в рамках проведения фестиваля «Славянский базар» и др.;

7) личный вклад мастеров в популяризацию традиционного белорусского искусства.

В наши дни мастер – как личность и творец – наделен особым правом влиять на социокультурную жизнь людей, т.к. его профессиональная подготовка, творческое видение, владение уникальным специфическим образным языком декоративно-прикладного искусства предоставляют большие возможности для проявления авторского самовыражения и непосредственного обращения к пользователю созданной продукции. Созидающий художник и воспринимаящий зритель опосредованно влияют друг на друга, а способность каждой из сторон корректировать вкусовые предпочтения следует относить к удачным обстоятельствам, которые непременно будут способствовать развитию интереса к ДПИ одних и совершенствованию мастеровых навыков других.

Следует отметить, что поскольку промышленный мир вещей не всегда увлекает покупателей/зрителей, то ручная работа мастера сегодня стала *цениться* более высоко. Изделия «hand made» из природных материалов (глины, дерева, шерсти, льна) в электронный век стали брендами Беларуси, хотя заметно снизились их утилитарные свойства.

Быстрое развитие эстетических качеств предметной формы в ущерб утилитарным функциям привело к разделению художественной деятельности на две ветви. Каждая из них имеет свои собственные социально-художественные задачи: проектирование изделий сугубо утилитарного назначения и создание уникальных авторских произведений декоративно-станкового выставочного характера.

Данного рода обстоятельства хотя и сказываются на общей оценке состояния ДПИ, но и в свою очередь позволяют определить приоритеты и тенденции его современного развития, которому присущи неотъемлемая связь с традициями народного искусства.

Как и в прежние столетия, мастера индустриального века важной творческой задачей считают раскрытие художественных качеств природного сырья, не потеряв интерес к открытию новых видовых творений, когда производство изделий из глины или дерева от изготовления традиционных сосудов и ковшей может перейти к крупномасштабным пластическим решениям, своеобразным объемно-пространственным композициям, включающим фигуративные, аллегорические элементы, метафорические образы.

В настоящее время произведения декоративно-прикладного искусства используются не только как предметы эстетизации интерьера, но являются и сувенирной продукцией нашей страны. В связи с этим современные мастера стремятся сохранять традиции народного искусства при создании новых форм изделий, с использованием национальных орнаментальных мотивов в решении колористических задач и образной трактовки произведений с элементами вышивки, росписи, узорами ткачества.

Заключение. Как видим, в своем эволюционном развитии произведения декоративно-прикладного искусства от категории изделий материально-предметного мира и пространственной среды постепенно переходят к категории духовно-культурной значимости и имеют в Республике Беларусь ряд особенностей, выделяющих их на мировой арене. Социально-гуманистическая ориентированность новаторских опытов и экспериментов над формой и материалом, эмоционально-образная разработка идеи художественного творчества, составляющие основу произведений, постоянно остаются в центре внимания художников-прикладников, что способствует нравственному совершенствованию человека и духовных качеств личности.

Сегодня продолжается активный поиск новых форм взаимосвязи традиционного и новаторского в творческой практике современных мастеров, изучение духовно-нравственных критериев народного искусства, на основе которых формируется личностная идентичность мастера-прикладника, соответствующая требованиям времени.

Следует отметить, что национальные художественные традиции с их эмоциональностью, декоративностью и монументальностью древних памятников становятся источником вдохновения и творческой интерпретации в создании современных изделий, в которых отражается понимание мастера собственной ответственности перед творческими достижениями наших талантливых предков.

ЛИТЕРАТУРА

1. Жук, В.И. Декоративно-прикладное искусство Беларуси XVIII–XX вв.: становление и тенденции развития / В.И. Жук. – Минск: Бел. наука, 2006. – 319 с.
2. Сахута, Я.М. Сучаснае народнае мастацтва Беларусі / Я.М. Сахута. – Мінск: Беларусь, 2013. – 255 с.
3. Кацер, М.С. Народно-прикладное искусство Белоруссии (от первобытного общества до 1917 года) / М.С. Кацер. – Минск: Вышэйшая школа, 1972. – 173 с.
4. Шауро, Г.Ф. Народное искусство: современные реалии и перспективы развития / Г.Ф. Шауро // Актуальные проблемы мировой художественной культуры: сб. науч. ст.: в 2 ч. / Гродн. гос. ун-т имени Янки Купалы. – Гродно, 2018. – Ч. 2. – С. 122–126.

Поступила в редакцию 04.08.2023

Эволюция художественной концепции парка в истории европейской культуры и искусства

Лю Цзин

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

Статья посвящена развитию художественной концепции европейского садово-паркового искусства от античных времен до современности. В центре внимания автора оказываются устойчивые типы парков Европы, которые рассматриваются в связи с их социокультурными функциями и спецификой синтеза искусств – архитектуры, ландшафтного дизайна, поэзии, топиарного, изобразительного и музыкального искусства. В то же время осмысливается философское понимание садов и парков в разные эпохи, что отражает основные черты европейского мировоззрения того или иного периода. Образцы белорусского садово-паркового искусства исследуются в связи с общей историей европейских садов и парков. Особое место отводится выводам о преемственности основных типов европейских парков на протяжении многих веков, а также о закономерном изменении их эстетико-философского содержания и обновлении художественных средств оформления садово-паркового пространства.

Ключевые слова: садово-парковое искусство Европы, типы парков и садов, античный сад, средневековый сад-лабиринт, регулярный парк, пейзажный парк, ботанический сад, музей этнографии и быта, парк культуры и отдыха.

(Искусство и культура. – 2023. – № 4(52). – С. 42–46)

Evolution of the Artistic Concept of the Park in the History of European Culture and Art

Liu Jing

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

The article is concerned with the examination of the evolution of the artistic concept of the European landscape gardening from ancient times to the present. The author focuses on the sustainable types of European parks, which are considered in connection with their social and cultural functions and the specificity of art synthesis – architecture, landscape design, poetry, topiary, visual and musical arts. Special attention in the article is given to comprehension of philosophical understanding of gardens and parks in different epochs which reflects the main features of European outlook of this or that epoch. Samples of Belarusian garden and park art are considered by the author in connection with the general history of European gardens and parks. Special attention is paid to the conclusions about the continuity of the main types of European parks over the centuries as well as about the natural changes of their aesthetic and philosophical content and the updating of the artistic means of landscape gardening space design.

Key words: park and garden art of Europe, types of parks and gardens, ancient garden, medieval labyrinth garden, regular park, landscape park, botanical garden, museum of ethnography and everyday life, park of culture and leisure.

(Art and Cultur. – 2023. – № 4(52). – P. 42–46)

Сады и парки с древних времен были важной частью человеческой жизни как в древневосточной, так и в античной цивилизации. Опыт древности передавался из поколения в поколение и обогащался новейшими достижениями в областях паркостроения, архитектуры, скульптуры и топиарного искусства. Изучение истории садово-паркового искусства в европейской культуре является актуальной

задачей современного искусствоведения, потому что позволяет раскрыть общие тенденции развития общественного мировоззрения той или иной эпохи, а также специфику эволюции порожденных этим мировоззрением культуры и искусства. В настоящее время создан ряд исследований по истории европейского паркостроения, относящихся к таким областям знания, как история ландшафтной

архитектуры, философия, культурология и искусствоведение. Несмотря на значительное количество научных разработок, многие аспекты садово-паркового искусства по-прежнему остаются малоизученными. В частности, недостаточно исследованной остается эволюция художественной концепции европейского садово-паркового искусства в разные эпохи.

Целью статьи является характеристика этапов эволюции художественной концепции европейского садово-паркового искусства с позиций синтеза искусств.

Садово-парковое искусство Европы представляет собой художественно организованное пространство со своей особой семантикой и стилем, определяемое эстетикой и искусством той или иной эпохи. Кроме этого, сад, как «попытка создания идеального мира взаимоотношений человека с природой» [1, с. 12], имеет тесную связь с религиозными представлениями о рае (Эдеме), то есть глубокий философский подтекст. С точки зрения искусствоведения особый интерес и актуальность представляет изучение синтеза искусств в парках Европы разных эпох – от древности до XX столетия.

Сады античности. Важнейшим этапом формирования основных типов европейских садов и парков стала *античная эпоха*. Именно в это время в Древней Греции и Древнем Риме начали появляться особые виды общественных и частновладельческих садов, имевшие высокую художественную ценность. Особенностью античных садов стал органичный синтез искусств – архитектуры, изобразительного искусства, поэзии и музыки, включенных в естественный природный ландшафт. По своему функциональному предназначению сады античности подразделялись на: 1) священные сады или рощи для поклонения богам и героям, 2) городские публичные сады искусств и наук для научных дискуссий при античных академиях, 3) обособленные философские парки для бесед философов с их учениками (например, сад «Ликей» в окрестностях Афин), 4) сады для занятий спортом и 5) частновладельческие сады для отдыха магнатов.

Священные сады или рощи героев (например, парк перед храмом Гефеста в Афинах) устанавливались на предполагаемых местах гибели или захоронения героев [2, с. 16] и имели специальные архитектурные сооружения – герооны (святилища в честь героев).

Светские общественные сады античности украшались храмами, алтарями, скульптурами и водоемами. В этих садах звучала светская музыка, декламировались произведения

античной поэзии. Основной задачей таких садов было совершенствование физических и духовных качеств человека посредством искусства, науки и спорта.

Античные частновладельческие замкнутые сады-перистилы (например, «Золотой дом» Нерона, 64–68 гг. н.э.; вилла Адриана в Тиволи, 114–138 гг. н.э.) создавались при виллах магнатов. Для древнеримских перистилей были характерны правильная геометрическая форма, водоем в центре и большое количество растений [3, с. 16].

Средневековые сады. В Европе эпохи *средневековья* под влиянием развивающейся христианской культуры представления о садах и парках претерпели кардинальные изменения. Сады этого времени начинают восприниматься как символы потустороннего горнего мира: небесного Рая или Богоматери (например, сады Сент-Галленского аббатства в Швейцарии и монастыря Санта-Мария де Риполь в Испании). Такие сады-клуатры были закрытыми и занимали центральный двор монастыря, отделенный от внешнего мира. Основными художественными элементами средневековых монастырских садов были клумбы, газоны, небольшие архитектурные сооружения и ограды. На смену реалистичным скульптурам античности в монастырских садах средневековья пришли христианские символы: ограда означала границы Райского сада, розы – Деву Марию, фонтан – животворящий источник, крест на пересечении садовых дорожек – крестные страдания Христа. Во время церковных уличных процессий монастырский сад наполнялся звучанием песнопений, соответствовавших церковному празднику или вспоминаемому событию, напоминая о райском ангельском пении.

Открытием западноевропейских средневековых монастырских и частновладельческих садов было использование художественного приема «лабиринт»: в садах оформились запутанные садовые дорожки, разделенные стриженными кустами и вписанные в строгую геометрическую форму квадрата или шестиугольника. Подобные лабиринты символизировали собой крестный путь Христа, а также покаянный путь человека к Богу. Еще одним новшеством средневековой культуры стало создание садов лекарственных растений (например, «Медицинский» сад в Салерно, 1330 г.), что послужило базой для развития ботанических садов в Европе в последующие эпохи.

В Западной Европе в эпоху позднего средневековья появляются светские «сады любви», предназначенные для уединенных

любовных свиданий либо просто для отдыха от шумной придворной жизни [1, с. 60]. Посетители таких садов музицировали, танцевали, читали, играли в шахматы и другие настольные игры [1].

Регулярные парки и сады эпохи Ренессанса. В *ренессансный период* светские сады начали восприниматься как сокращенная модель Вселенной или созданный человеком земной рай. Согласно исследованию О. Вавер, «черты садово-парковой культуры Ренессанса имели тот же мировоззренческий контекст, что и вся культура Ренессанса в целом», когда «человек ощутил себя одновременно и частью природы, и надприродным, духовным существом, наделенным к тому же даром творчества» [4, с. 13]. Регулярность композиции ренессансных садов свидетельствовала об убеждениях человека в том, что гармонию мира создают симметрия и прямая линия, помогающие избежать хаоса.

Тип террасных садов с регулярной композицией был разработан итальянскими зодчими Виньолай и Литорно. Такой тип садово-парковой композиции формировался на склонах холмов, расположенных ниже виллы, где устраивались лестницы, пандусы, каскады, фонтаны, бассейны, а в нижней части парков располагались узорные цветочные ковры (например, сады при вилле д'Эсте в Тиволи, 1540 г.) [3, с. 24].

Под влиянием итальянского Ренессанса садово-парковое искусство стало активно развиваться во многих странах Европы, в том числе в Речи Посполитой. На белорусских землях во второй половине XVI в. был создан ряд садов в итальянском стиле: сад за валом Мирского замка (Кореличский район Минской области), сад с гротом в Иьевской усадьбе (г. Ивье), усадебный сад в Радзивиллимонтах (Клецкий район Минской области) [5, с. 14]. А. Федорук предполагает, что итальянские сады в Несвиже были инициированы князем Радзивиллом Сироткой под впечатлениями от путешествия по Италии (1582–1584 гг.) и от посещения вилл в Венеции [5, с. 15].

В XVI столетии в Падуе, Пизе и Лейдене появляются первые специализированные ботанические сады, предназначенные для коллекционирования и изучения растений. Задачей таких садов был показ красоты земного мира через разнообразие нерукотворной природы. Традиция собирания экзотических растений приобрела широкую популярность в белорусских садах в XVII веке: в 1605 г. в парниках Радзивилла Сиротки выращивались дыни и фиги, в 1640 г. в усадьбе Данюшево Януша

Кишки имелся сад с различными редкими растениями [6, с. 405].

Сады эпохи барокко. К концу XVI столетия в садово-парковом искусстве Италии утвердилось новое стилевое направление – *барокко* (конец XVI – середина XVIII века), возродившее средневековую мысль о том, что высшими книгами познания являются Библия и Природа [4, с. 14]. Как отмечает О. Вавер, главным признаком садового барокко и его отличием от садового Ренессанса стало то, что сады барокко относились к сюжетной стороне своего искусства с некоторой долей «условности, иногда иронии и шутливости, в садах барокко гораздо отчетливее проступал элемент отдыха от серьезного» [4]. Одной из новых концепций садов эпохи барокко стало понимание сада как загадки, олицетворяющей собой тайну мироздания [1, с. 81]. Вследствие этого в садах была усложнена планировочная система с изощренными рисунками партерных цветников, дополненными сложными каскадными и фонтанными устройствами. Д. Лихачев подчеркивает, что в барочных садах «особенно интенсивным стало экспрессивное воздействие на все чувства человека» [1, с. 75], достигаемое посредством синтеза искусства, драматизации природы и культивирования «пафоса изобилия» [1]. Как наиболее яркие примеры барочных дворцово-парковых ансамблей известны вилла Альдобрандини (1598–1603 гг.) во Фраскаде, римские виллы Боргезе (1608 г.) и Албани (1746 г.). В барочных садах и парках исполнялась специально созданная садовая музыка, лучшими образцами которой являются произведения Г.Ф. Генделя «Музыка на воде» и «Музыка для королевских фейерверков».

Садово-парковое искусство классицизма. Европейские сады *Нового времени* выявили рационалистические взгляды человека на мир, воспринимаемый как отлаженный механизм [4, с. 13]. В XVII столетии в европейском садово-парковом искусстве произошли значительные изменения, что связано с появлением нового стиля в искусстве и паркостроительстве Франции – *классицизма*, распространившегося впоследствии по всей Европе. Семантической основой нового стиля стали философские идеи эпохи Просвещения о господстве разума над чувствами и о господстве человека над силами природы, о приоритете гражданского долга в системе духовных (этических) ценностей, об олицетворении этого долга государством [7, с. 138]. Образцовым ансамблем французского классицизма стал Версаль (1662–1700 гг.) – резиденция

Людовика XIV, созданная по проекту Ленотра и отличавшаяся максимальным стилевым единством архитектурных форм, скульптуры, водных устройств и зеленых насаждений. Планировка парка – строго регулярная, построенная симметрично главной оси, причем аллеи расходились от центра наподобие солнечных лучей, что символизировало величие короля Людовика XIV. С. Хохлова пишет, что версальский сад «представлял собой наглядную модель мироздания, соединив в себе и конкретно-исторические, и архетипические черты (присутствие архетипической триады «Древо жизни – Адам – Садовник», традиционной для христианского мира, где Садовник трактуется в качестве демиурга и праведного государя, а сад символизирует творение мира)» [8, с. 12]. Вместе с тем крестообразный Большой канал делил версальский сад на равные четыре части и отсылал реципиента к античности (система римской лимитации) и средневековью (образ рая, который реки делили на четыре части) [8].

«Белорусским Версалем» считается усадьба Альба, регулярный парк которой был самым крупным в Беларуси, напоминавшим Версаль по своей сложной планировке, использованию водных систем, оранжереем и фонтанам. Как и в Версальском парке, аллеи в Альбе расходились подобно солнечным лучам от центра – круглой купольной беседки.

Пейзажные парки XVIII в. В начале XVIII столетия в западноевропейской культуре возник новый вид парка – *пейзажный*, концепция которого была рождена идеями эпохи Просвещения, воспевавшими «естественность» и, как следствие, подражание природе [4, с. 16]. Нередко в планировках пейзажных парков воспроизводились картины барочных живописцев XVII в. К. Лоррена, Н. Пуссена и С. Роза, в связи с чем пейзажные садоводы становились пейзажистами, «работавшими не красками, а путем посадки деревьев и кустов, устройства каскадов и озер» [1, с. 163].

Одним из ранних английских пейзажных парков стал парк Стоу близ Букингема (1713 г.). В парке находились павильоны-беседки в виде храмов Вакха, Венеры, Бахуса, Античной добродетели. На границах парка размещались смотровые площадки для обзора близлежащего сельского пейзажа, расширяющего парковую зону и создающего иллюзию бесконечности. В пейзажных парках XVIII в. часто сооружались экзотические постройки, такие как пагода (парк Багатель в Булонском лесу в Париже и парк Шантелу в Амбуазе), грот-руина (парк Фоли

Сент-Джеймс в Париже), а также строения, символизирующие разные периоды мировой человеческой истории, – дом в китайском стиле, полуразрушенный готический храм, руины греческого храма, египетская пирамида, татарский шатер и ледяной дом в парке усадьбы Дезерт де Ретц.

В XVIII столетии пейзажные парки начинают появляться в Речи Посполитой, примерами чего служат парк Чарторыйских в Пулавах (Люблинское воеводство), парки «Аркадия» Елены Радзивилл и «Королевские лазенки» в Варшаве. В этих парках строились тенистые аллеи и рукотворные развалины, фонтаны и искусственные пруды, устанавливались декоративные вазы и скульптуры, гармонично вписанные в природный ландшафт. Масштабный амфитеатр в античном стиле в парке Лазенки в Варшаве дал возможность проведения различных музыкально-театральных представлений и напоминал своим видом о вечности искусства.

Романтические тенденции в садово-парковом искусстве XIX в. В XIX–XX веках европейские парки стали приобретать черты нового стилового направления – *романтизма*. Основной идеей романтических парков XIX столетия послужила идея Ж.-Ж. Руссо о необходимости созерцания естественного величия природы. Под влиянием этой идеи в новых садах проектировщики начинают отказываться от замкнутости, характерной для средневековья, и регулярности, характерной для классицизма [1, с. 171; 4, с. 22]. Романтический парк стал образом «освобожденной природы», представляя собой уже не замкнутый микромир, а часть реального мира [6, с. 401].

В романтическом садово-парковом искусстве Западной Европы второй половины XIX века в русле романтизма проявились черты историзма. Идея об исторической памяти реализовалась в парках посредством цитирования элементов архитектурных стилей предшествующих эпох, сохранения руин старых зданий, путем установки памятных объектов или посадки деревьев в память о каком-либо событии. В некоторых парках монументы становятся самыми значимыми элементами (например, «Остров мертвых» в усадьбе Людвигштайн в парке Монрепо в Выборге, памятники Павловского парка Санкт-Петербурга). В белорусском садово-парковом искусстве XIX в. черты историзма проявились в установке валунов в память о погибших героях восстания 1863 г. (валуны в парках Залесье и Бельмонты), а также в возведении каплиц в память о почивших предках (каплица-усыпальница Ленских в Суле).

Эволюция садово-паркового искусства в XX столетии. В XX веке становление крупных государств, интенсивная урбанизация европейской культуры привели к упразднению садоводства как индивидуального творчества представителей богатой аристократии [4, с. 18]. Одновременно с этим демократизация садово-паркового искусства позволила укрепить связи искусства и ландшафтной архитектуры [4]. Отличительной чертой общественных городских парков XX в. стала их многофункциональность: эти парки могут иметь спортивную, просветительскую, экологическую, коммуникативную, рекреационную и другие социокультурные функции.

Новым видом публичного парка в Советском Союзе стали городские парки культуры и отдыха, которые воплощали представление об идеальном месте – «коммунистическом рае» [9, с. 7]. Советский парк культуры и отдыха был носителем общекультурных представлений о том пространстве, в котором человек мог получить эстетическое удовлетворение от созерцания природы и объектов искусства (скульптур, плакатов, инсталляций и др.). В таких парках часто проводились массовые шествия, концерты, спортивные и другие общественные мероприятия [2, с. 16].

Во второй половине XX столетия в Европе большую популярность приобретают этнографические парки-музеи под открытым небом. В Беларуси строительство таких парков активировалось с 1991 г. и ставило перед собой задачу формирования национального самосознания белорусов через знакомство с национальными традициями и культурой. К тому же представлены образцы старинной белорусской архитектуры, внутри которых часто проводятся мастер-классы по народным ремеслам, а на открытых площадках музеев осуществляются музыкальные концерты и исторические реконструкции рыцарских боев. Например, Белорусский государственный музей народной архитектуры; Музейный комплекс старинных народных ремесел и технологий «Дудутки»; Парк-музей интерактивной истории Сула.

Заключение. Следовательно, садово-парковое искусство в Европе прошло длительный путь развития, на протяжении которого изменялись как эстетико-философская концепция парка, так и средства художественной

выразительности, формирующие парковое пространство. Основными художественными концепциями садов и парков Европы в разные эпохи были следующие: 1) сад как священная обитель богов (античность), 2) как символ библейского Рая (средневековье), 3) источник эстетического наслаждения от созерцания природы (Возрождение), 4) место, вызывающее удивление своими необычными формами (барокко), 5) символ идеального государственного устройства на земле (классицизм), 6) место для любования естественной природой (романтизм), 7) пространство исторической памяти (романтизм, XX в.), 8) место для развлечения и отдыха (XX столетие) или 9) сад как самодостаточный арт-объект (конец XX в.). Современное состояние европейского садово-паркового искусства свидетельствует о постоянном расширении границ художественной концепции парка за счет внедрения новейших технических средств, включения в садовое пространство произведений искусства современных авторов, а также проведения концертных мероприятий и исторических реконструкций.

ЛИТЕРАТУРА

1. Лихачев, Д.С. Поззия садов / Д.С. Лихачев. – М.: Азбука-Аттикус, 2018. – 321 с.
2. Соколова, М.В. К вопросу об истории садов и парков / М.В. Соколова // Современные проблемы сервиса и туризма. – 2013. – № 1. – С. 9–17.
3. Горбачев, В.Н. Архитектурно-художественные компоненты озеленения городов: учеб. пособие для худ.-пром. вузов иarchit. фак. / В.Н. Горбачев. – М.: Высшая школа, 1983. – 207 с.: ил.
4. Вавер, О.Ю. Мировоззренческие основания мировой и отечественной садово-парковой культуры: автореф. дис. ... канд. филос. наук: 09.00.13 / О.Ю. Вавер; Нижневарт. гос. пед. ин-т. – Нижневартовск, 2002. – 26 с.
5. Федорук, А.Т. Садово-парковое искусство Белоруссии / А.Т. Федорук. – Минск: Ураджай, 1989. – 247 с.: ил.
6. Федарук, А.Т. Семантыка і сімволіка старадаўніх паркаў / А.Т. Федарук // Нарысы гісторыі культуры Беларусі: у 4 т. / [А.І. Лакотка, І.У. Чаквін, С.А. Шыдлоўскі [і інш.]. – Мінск: Бел. навука, 2013–2017. – Т. 1: Культура сацыяльнай эліты XIV – пачатку XX ст. / А.І. Лакотка, І.У. Чаквін, С.А. Шыдлоўскі [і інш.]. – Мінск: Бел. навука, 2013. – С. 387–411.
7. Сокольская, О.Б. История садово-паркового искусства: краткий курс лекций для студентов 1–2 курсов направления подготовки 35.03.10 Ландшафтная архитектура / О.Б. Сокольская. – Саратов: ФГБОУ Саратовский ГАУ, 2016. – 178 с.
8. Хохлова, С.П. Семантика дворцово-паркового ансамбля Версаля: автореф. дис. ... канд. филос. наук. 09.00.13 / С.П. Хохлова; Моск. гос. ун-т им. М.В. Ломоносова. – М., 2005. – 22 с.
9. Шайгарданова, Н.Л. Парк культуры и отдыха как явление культуры и воплощение советского идеологического проекта: автореф. дис. ... канд. культурологии: 24.00.01 / Н.Л. Шайгарданова; Урал. федер. ун-т им. первого Президента России Б.Н. Ельцина. – Екатеринбург, 2014. – 24 с.

Поступила в редакцию 18.10.2022

УДК 391(476)“19/20”

Реконструкция народного белорусского костюма во второй половине XX – начале XXI в., виды и способы

Хадкевич А.А.

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

На основе исследования выявлены виды и способы в реконструкции народного белорусского костюма во второй половине XX – начале XXI в. Посредством рассмотрения терминологии, применяемой к направлениям реконструкции костюма, подчеркнута разрозненная информация по данной тематике. Детерминированы характеристики трех видов реконструкции: полная реконструкция – точная копия, начиная с изготовления ткани, частичная реконструкция – с использованием современных материалов и технологий, реконструкция пяти шагов – имеет схожесть с реконструированным образцом на расстоянии пяти шагов, не имеет аутентичного образца. В современной музейной практике реконструкции выделяют следующие способы: копию, реплику, бутафорию, стилизацию, новодел. Термины по настоящее время не устоялись и имеют различные прочтения. В работе раскрыты проблемные направления в области белорусского исторического костюма, в связи с чем предложено применять два подхода к реконструкции: полная реконструкция и реконструкция визуального образа. Осмыслены перспективные направления развития реконструкции белорусского народного строя и актуальные проекты, реализуемые дальнейшие научные изыскания. Выделены белорусские республиканские общественные организации по сбору и фиксации сохранившейся информации о народном костюме: «Студенческое этнографическое общество (СЭО)», серия мастер-классов «Шьем строй» и проект «Традысью», первая онлайн-энциклопедия «Традыцыйны строй».

Ключевые слова: реконструкция, белорусский народный строй, историческая реконструкция, полная реконструкция, частичная реконструкция, реконструкция пяти шагов, реконструкция визуального образа, способы реконструкции.

(Искусство и культура. – 2023. – № 4(52). – С. 47–51)

Reconstruction of the Belarusian Folk Costume in the Late 20th – Early 21st Centuries, Types and Ways

Khadkevich A.A.

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

On the basis of the study, types and methods were identified in the reconstruction of the Belarusian folk costume in the late 20th – early 21st centuries. By considering the terminology applied to the directions of costume reconstruction, disparate information on this topic is emphasized. The characteristics of three types of reconstruction are determined: full reconstruction, an exact copy starting from the fabrication, partial reconstruction, using modern materials and technologies and five-step reconstruction, which has a similarity with the reconstructed sample at a distance of five steps and does not have an authentic sample. In the modern museum practice of reconstruction, the following methods are distinguished: copy, replica, props, stylization, remake. The terms are still not settled and have different readings. The paper reveals problem areas in the field of Belarusian historical costume and proposes to apply two approaches to reconstruction: full reconstruction and reconstruction of the visual image. Promising directions for the development of the reconstruction of the Belarusian folk costume and current projects that are implemented for further scientific research are emphasized. Belarusian republican public organizations for collecting and fixing the preserved information about the folk costume were identified, which are “Student Ethnographic Society (SES)”, a series of master classes “Shiyem stroi” and the project “Tradycyja”, the first online encyclopedia “Tradyciyny stroi”.

Key words: reconstruction, Belarusian folk costume, historical reconstruction, full reconstruction, partial reconstruction, five-step reconstructions, reconstruction of a visual image, methods of reconstruction.

(Art and Cultur. – 2023. – № 4(52). – P. 47–51)

Адрес для корреспонденции: e-mail: anastasiukovic65@mail.ru – А.А. Хадкевич

Белорусский народный костюм является одним из важнейших элементов национальной культуры, помогающий сохранить традиционное искусство, самобытность, художественное мастерство и духовную связь между поколениями. В музейных коллекциях собрано большое количество артефактов, однако экспонируемые белорусские народные строи зачастую не принадлежат одному носителю и имеют собирательный образ. В связи с частичным количеством полного костюма и отсутствием многих элементов, входящих в комплекс, возникает необходимость реконструкции.

В научной литературе об этом пишут такие авторы, как А.В. Быков [1], Л.В. Домненкова [2], Е.В. Кумпан, А.И. Камалетдинова [3]. Благодаря этому сегодня выработались определенные научные подходы к реконструкции костюма.

Для реконструкции белорусского народного строя важно наличие обширных научных данных. Из всего множества опубликованных материалов необходимо выделить работы М.Ф. Романюка, Е.М. Сахуты, В.М. Белявина и Л.В. Ракова, М.С. Кацара, В.А. Лобачевской и З.И. Зиминой, Л.И. Моленко. Эти исследования дают возможность представить костюм как целостно, так и отдельные его элементы, что является основой для реконструкции.

Однако остаются малоизученными виды и способы реконструкции народного костюма, что требует искусствоведческого осмысления данного феномена. Реконструкцию белорусского народного костюма используют в практической деятельности, при этом не рассматривая подходы реализации. В связи с этим изучение реконструкции белорусского народного костюма является актуальным и требует более детального анализа.

Цель статьи – выявить виды и способы реконструкции народного белорусского костюма во второй половине XX – начале XXI столетия.

Основные термины, применяемые к направлениям реконструкции костюма. Термин «реконструкция» костюма и поныне не устоялся и требует уточнения. Главная сложность при трактовке понятия заключается в том, «чтобы учесть всё необходимое в общем универсальном научном определении слова» [4]. Термин «реконструкция» в различных областях науки и человеческой деятельности имеет разные смыслы, отражающие виды, способы и функциональное назначение. Основой образованного термина является сходство или аналогия между функцией, которая выполняется. В переводе с латинского языка «конструкция – составлять, слаживать из частей», а приставка «ре- – вновь», следовательно,

«реконструкция» в прямом переводе – вновь созданный, восстановленный объект. Доктор искусствоведения В.Г. Власов указывает: «...Сам термин реконструкция определяется как восстановление первоначального вида, облика чего-либо по остаткам или письменным источникам» [5, с. 334]. Термин «реконструкция одежды» отражает отдельный подход в реконструкции. В связи с рассмотрением народного текстиля и костюма предлагается уточнение терминологии.

Современные варианты реконструкции костюма различаются по уровню точности приближения к прототипу. В научной литературе выделяется три вида реконструкции: полная, частичная и реконструкция пяти шагов [1].

При выполнении полной реконструкции костюма или его отдельных частей сохраняются каноны исторического оригинала. Соблюдаются размер, пропорции, функциональность, структура, технология пошива и декорирования на соответствующем оборудовании, чаще всего ручным способом, изготавливается точная копия. Ткань производится по аутентичным технологиям из соответствующих волокон на ручном ткацком станке либо из фабричных тканей, соответствующих костюму реконструированного периода. Полная реконструкция возможна только при наличии исторического образа. Сохранившийся полносоставной строй дает объемное представление о реконструированном образце. Благодаря этому швы выполняются в точности с оригиналом как с лицевой, так и с изнаночной стороны. Зачастую в реконструкции костюма синтезируются составные элементы разных типов, в связи с несохранившимися его частями, в таком случае реконструкция не является полной. Работа требует тщательного изучения ткани и технологии изготовления, наличия умений в области конструирования одежды. Обмер изделий свидетельствует об антропометрических параметрах его носителя и помогает выполнить конструкторский расчет и лекала кроя. Этот подход служит действенным способом сбережения и ретрансляции историко-культурной информации [2, с. 35]. Отличием полной реконструкции от исторического образца является использование новых материалов, дающих представление о том, как выглядел костюм до утилитарного употребления.

Главной характеристикой частичной реконструкции как вида является максимально точное приближение внешнего облика к исторической модели. Учитываются структура, вес, фактура, состав, плотность, оттенок и рисунок

исторических прототипов. При выполнении костюма допускается использование промышленных современных тканей, но обязательно из натуральных волокон и технологических методов пошива, если это не противоречит функциональным свойствам и внешним характеристикам. При его создании довольно часто современные мастера обращаются к технологии для искусственного состаривания – «поношенности», с применением искусственного выгорания, термообработки, выведения цвета, дополнительного окрашивания и деформации. Эффект состаривания помогает достигнуть визуальной схожести с утилитарно использованной одеждой [2, с. 36].

При реконструкции пяти шагов ручной труд заменяют на автоматизированную работу, используют современные ткани различных волокон, отделку и декор. Новшества отличаются от исторического экземпляра, но являются схожими на расстоянии пяти шагов и более. Чаще всего реконструкция пяти шагов выполняется по фотографиям или письменным источникам с опорой на исторический образец. Данный тип является самым творческим и требует меньше материальных и временных затрат.

С позиции научной деятельности современная реконструкция строя развивается в направлении производства, с различным уровнем исторической достоверности, в зависимости от целей и потребностей костюма. Все виды реконструкции требуют тщательной исследовательской работы по изучению исторических прототипов.

Реконструкция белорусских народных строев, применяемая в современной музейной практике. Белорусский народный костюм – сложившийся комплекс одежды, играющий важную роль в понимании истории и искусства белорусского народа. Строй – это устойчивый комплекс белорусской народной одежды, включающий в себя головной убор, обувь, украшения и аксессуары [6, с. 62]. Все части комплекса сформированы на определенной территории путем передачи от старших к младшим информации, особенностей в изготовлении, отделке и манере ношения, связи в единстве назначения. Части дополняют друг друга и раскрывают преимущества материалов, из которых изготовлены. Строй визуализирует коллективное представление о красоте, отражает мировоззрение определенной группы или класса общества, к которому он принадлежит.

Белорусский народный костюм как феномен подробно изучен, благодаря этому мы можем сформировать состав его традиционного комплекса. Женский строй состоит

из юбки, сорочки, передника, безрукавки, головного убора, украшений и обуви. Мужской составляют рубаха, штаны, пояс, безрукавка, головные уборы и обувь. В музеях Беларуси собраны богатые коллекции народной одежды, однако не всегда они принадлежат одному носителю или региону, поэтому возникает необходимость в реконструкции недостающих или утраченных элементов с максимальной степенью соответствия историческим прототипам. При воссоздании объектов используют вещественные источники, фотографии, иллюстрации, зарисовки, письменные описания, архивные документы, экспедиционные материалы полевых исследований. Реконструкция в музее необходима для создания экспозиций, при проведении различных мероприятий: экскурсий, лекций, музейных праздников, мастер-классов.

В музейной практике выделяют несколько способов реконструкции: копию, реплику, бутафорию, стилизацию, новодел [3]. Все способы представляют собой изготовление нового изделия. При выполнении «копии» точно повторяются размер костюма, технология изготовления, материал и декорирование по существующему образцу. Существенное отличие реплики от копии заключается в возможности изменять второстепенные детали оригинала и размер костюма. При воссоздании строя или отдельного его элемента в реплике ориентируются на применение современных материалов. Тем не менее при выполнении реплики выбор материалов более строг и должен обеспечивать максимальное приближение к аутентичному образцу. В бутафории исторические технологии и способы изготовления не берутся во внимание, заменяясь на методы имитации. Стилизация является творческим подходом автора, в основе которого лежат выбранная им форма, силуэт и стилистические особенности. В музейной практике данный способ реконструкции встречается редко. Новодел – это новое, созданное изделие в натуральную величину, имеющее относительное внешнее сходство с оригиналом костюма. Новоделом с определенной степенью условности можно назвать все вышеперечисленные способы реконструкции.

При анализе реконструкции белорусского народного строя мы предлагаем применять два подхода: полную реконструкцию и реконструкцию визуального образа. Полная реконструкция представляет собой наличие целостного аутентичного комплекса белорусского народного строя. Она соответствует оригиналу по внешним свойствам, функционалу,

внутренней структуре, способу изготовления и декорирования. Музейные коллекции позволяют воссоздать в реконструкции многие предметы костюма, рассмотреть офлайн их особенности и характеристики. Реконструкция визуального образа более свободна в процессе выполнения, строится на большом собрании изученного материала. В зависимости от назначения реконструкция визуального образа может реализовывать различные технологические аспекты. Ткани подбираются похожие на аутентичные, машинного производства. Декоративная часть, характер узора и детали строго повторяют оригинал.

Проекты по реконструкции и популяризации народного белорусского костюма. Реконструкция белорусского народного костюма как научно-творческое направление получило широкое распространение в искусстве второй половины XX – начале XXI века. Преобладающей частью реконструкции белорусского костюма являются сценические образы, созданные художниками для театра, вокальных и танцевальных выступлений, как фольклорных, так и эстрадных коллективов. С 1990 г. реконструкция стала широко использоваться при создании музейных экспозиций, в тематических сообществах, клубах, на исторических фестивалях и выступлениях.

В Беларуси возникают республиканские общественные организации по сбору и фиксации сохранившейся информации о народном костюме, например, Студенческое этнографическое общество (СЭО). В 1995 г. оно начинает исследование строев Житковичского и Лельчицкого районов Гомельской области. В августе 1998 г. организует научную экспедицию в Лепельский район Витебской области. Официально Студенческое этнографическое общество было зарегистрировано в 2002 г., а с 2014 г. аккредитовано в качестве экспертной организации при Межправительственном комитете ЮНЕСКО по охране нематериального культурного наследия [7]. К 2023 г. Студенческое этнографическое общество провело более 20 этнографических экспедиций в различные регионы Беларуси. Продолжая свою деятельность, общество фиксирует информацию от носителей, выпускает фольклорные материалы в виде печатных изданий, совершенствует подходы к изучению белорусской культуры, адаптирует традиционные принципы изготовления костюма к современной среде, пополняет научный архив и этнографические коллекции.

В Студенческом этнографическом обществе значительное внимание уделяется

реконструкции традиционного костюма и его составным элементам. Проводятся мастер-классы по созданию и декорированию белорусских народных строев. Примером тому является серия мастер-классов «Шыем строй» для желающих реконструировать народный костюм в целом или его элементы. Куратором проекта является художник-этнограф А. Глушко.

На Международном конкурсе традиционного костюма в г. Красноярске в 2022 г. «Носим и несем» была представлена работа выпускного проекта мастер-классов «Шыем строй» – реконструкция Дубровенского района Витебской области (автор В.М. Константинова). Целостный аутентичный комплекс не сохранился, поэтому для реконструкции была взята фотография из альбома «Белорусская народная одежда» известного отечественного этнографа М.Ф. Романюка [8] и проведена консультация с З.И. Зиминной. Аутентичную льняную рубашку удалось найти в фондах Дубровенского районного историко-краеведческого музея. Орнаментальный декор рубашки вышит крестиком и гладью. Саян изготовлен по образцу из Толочинского района, экспонируется в краеведческом музее Орши. Аутентичный саян шит из фабричной шерсти Черногорской фабрики, которая сейчас снята с производства, в связи с этим для реконструкции применили новый покупной материал. В изготовлении верхней части саяна использовали фабричный хлопок. Передник выполнен из льна с вышитым узором крестиком. Для визуального увеличения длины изделия нижнюю часть дополнили кружевом, отошли от аутентичного образца, но не выходили за рамки местной традиции. При изготовлении намитки удалось приобрести отрезок фабричного полотенежного льна 1960–1970 гг., ширина которого соответствовала традиционной ширине ткани, выполненной на станке (44 см). Данная работа получила звание лауреата.

Еще один проект «Tradуcуja» также направлен на развитие и сохранение белорусского народного искусства и костюма. В 2020 г. он был официально зарегистрирован как институт развития белорусской музыки и искусства «Этна Традыцыя (Tradуcуja)» под руководством этнографа, певца и музыканта С.В. Долгушева [9]. Суть этого проекта заключается в фиксации и популяризации информации на дисках, в книгах, а также распространении в социальных сетях и на видеохостинге. В рамках стартапа реализуются экспедиции, фестивали и концерты белорусского фольклора, мастер-классы, тематические встречи.

В 2019 г. компанией «Tradуcуja» начат проект «Традыцыйны строй» – первая

онлайн-энциклопедия народного белорусского костюма, в которой собраны и зафиксированы полные комплексы одежды. Руководитель проекта этнограф А.О. Крейн. Профессиональная деятельность осуществляется в сотрудничестве с Центром исследований белорусской культуры, языка и литературы НАН Беларуси, региональными музеями, домами культуры, посредством консультаций ученых М.Н. Винниковой, П.А. Богдан. Эффективной деятельности содействуют швейные мастерские и специалисты по реконструкции белорусского народного костюма.

Проект «Традыцыйны строй» представляет материалы в профессионально снятых и смонтированных видео о региональных строях Беларуси. Видео начинается с обзорной карты, на которой выделена часть территории функционирования представленного костюма с его краткой характеристикой. Первоначально народный строй предстает в полном размере, после чего демонстрируются крупным планом детали. Составные части белорусского костюма обозначены аутентичными названиями. В съемках костюма отражено различие социальных групп, возраста, зафиксированы мужские, женские и детские, как повседневные, так и праздничные костюмы. Каждый выпуск имеет музыкальное сопровождение в этническом стиле.

В рамках компании «Традыцыйны строй» установлены: Домачевский, Малоритский, Казацкий-Бальсунский (Чечерский), Неглюбский, Краснопольский, Любанский, Вилейский, Кличевский, Новогрудский, Могилевский, Кобринский, Понемонский, Ганцевический строи. Работа над проектом продолжается и имеет большие цели для дальнейшей реализации. Проект «Традыцыйны строй» помогает ознакомиться с особенностями белорусского народного костюма, выявить его региональное разнообразие, раскрывает эстетику в новой художественной форме.

Заключение. Вторая половина XX – начала XXI века, является периодом расцвета реконструкции белорусского народного костюма. Реконструкция костюма – это практическая работа по воссозданию утраченных объектов или полноценных

комплексов, на основе фактологического материала, включающего описание внешнего облика и технологий изготовления. В реконструкции как виде соединяются аутентичные и современные технологии, выделяется полная реконструкция – точная копия, начиная с изготовления ткани, частичная реконструкция – с использованием современных материалов и технологий, реконструкция пяти шагов – имеет схожесть с реконструированным образцом на расстоянии пяти шагов, не обладает аутентичным образцом. В музейном пространстве выделяют следующие способы реконструкции: копию, реплику, бутафорию, стилизацию, новодел. Перечисленные подходы не устоялись и имеют различные прочтения.

Реконструкции одежды основываются на всестороннем изучении с проведением историко-архивного, технологического и искусствоведческого анализа, что реализуется в проектах, общественных организациях.

ЛИТЕРАТУРА

1. Быков, А.В. Историческая реконструкция. Проблемы и решения. На примере реконструкции русского средневекового костюма. Сайт творческого клуба «Золотые леса». Библиотека [Электронный ресурс] / А.В. Быков. – Режим доступа: http://www.goldenforests.ru/library/misc/bykov_rekonstrukciya.html. – Дата доступа: 10.02.2023.
2. Домненкова, Л.В. Исторический костюм: «старая» и «новая» жизнь / Л.В. Домненкова // Наука и инновации. – 2016. – № 7(161). – С. 33–37.
3. Реконструкция как основной метод воссоздания исторического национального костюма [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://cyberleninka.ru/article/n/rekonstruktsiya-kak-osnovnoy-metod-vossozdaniya-istoricheskogo-natsionalnogo-kostyuma>. – Дата доступа: 15.02.2023.
4. Теоретические подходы к описанию термина как слова в лингвистической науке [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://cyberleninka.ru/article/n/teoreticheskie-podhody-k-opisaniyu-termina-kak-slova-v-lingvisticheskoy-nauke>. – Дата доступа: 12.02.2023.
5. Москвин, А.Ю. Реконструкция одежды: сущность, проблемы, перспективы / А.Ю. Москвин, М.А. Москвина // Молодой ученый. – 2014. – № 3(62). – С. 334–337.
6. Вакар, Л.У. Народны тэкстыль і адзенне Віцебшчыны / Л.У. Вакар. – Мінск: Нацыянальная бібліятэка Беларусі, 2014. – 234 с.
7. Пра нас – Студэнцкае этнаграфічнае таварыства [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://set.ethno.by/?page_id=44. – Дата доступа: 17.02.2023.
8. Романюк, М.Ф. Белорусская народная одежда 1981 г. Перуница [Электронный ресурс] / М.Ф. Романюк. – Режим доступа: <https://www.perunica.ru/tradicii/3845-romanyuk-mf-beloruskaya-narodnaya-odezhda-1981-g.html>. – Дата доступа: 15.02.2023.
9. Tradycyja at Taplink [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://taplink.cc/tradycyja>. – Дата доступа: 15.02.2023.

Поступила в редакцию 26.04.2023

УДК 82-343:316.7:130.2

Творческий потенциал авторской сказки в современной социокультурной реальности

Туболец С.Г.*, Пушкина О.И.*, Черных Е.Д.**

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

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

В работе сказка исследуется как уникальный феномен, имеющий многовекторное влияние на людей. Основное внимание уделяется анализу потенциала авторской сказки в современной социокультурной реальности: ее воздействию на литературное, декоративно-прикладное творчество человека. Отмечается, что настоящая авторская сказка оказывает благотворное влияние на ум, душу и творчество читателя и слушателя.

В 2022 году ГУ «Культурно-исторический комплекс “Золотое кольцо города Витебска “Двина”» стал организатором I городского открытого фестиваля литературной сказки и декоративно-прикладного искусства «Костюм для героя». Масштабное мероприятие проходило в несколько этапов. Идея фестиваля возникла благодаря творчеству уроженца Витебска, автора сказки «Старик Хоттабыч» Лазаря Лагина. Подведение итогов первого этапа – конкурса литературной сказки – состоялось в день его рождения. Финалисты стали источником вдохновения для участников второго этапа. Итогом фестиваля явилась выставка-конкурс изделий декоративно-прикладного искусства «Игрушечные истории».

***Ключевые слова:** сказка, авторская сказка, творческий потенциал авторской сказки, Лазарь Лагин, I городской открытый фестиваль литературной сказки и декоративно-прикладного искусства «Костюм для героя».*

(Искусство и культура. – 2023. – № 4(52). – С. 52–56)

Creative Potential of the Author Fairy Tale in the Contemporary Social and Cultural Reality

Tubolets S.G.*, Pushkina O.I.*, Chernykh E.D.**

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

*** State Establishment “Cultural and Historic Complex “Dvina Golden Ring of the City of Vitebsk”, Vitebsk*

The article considers the fairy tale as a phenomenon that manifests itself as a multi-vector influence on people. Particular attention is paid to the analysis of the potential of the author tale in modern social and cultural reality: its influence on the literary, arts and crafts creativity of a person. It is noted that a real author fairy tale has a beneficial effect on the mind, soul and creativity of readers and listeners.

In 2022, the State Establishment “Cultural and Historic Complex «Dvina Golden Ring of the City of Vitebsk»” became the organizer of the 1st city open festival of literary fairy tales and arts and crafts “Costume for the Hero”. The large-scale event took place in several stages. The idea of the festival arose under the influence of the work of a native of Vitebsk, the author of the fairy tale “Old Man Khottabych” L. Lagin. Summing up the results of the first stage – the literary fairy tale competition –

Адрес для корреспонденции: e-mail: tuboletsg@gmail.com – С.Г. Туболец

took place on his birthday. Its finalists became a source of inspiration for the participants of the second stage. The result of the festival was the exhibition-competition of products of decorative and applied art "Toy stories".

Key words: fairy tale, author fairy tale, creative potential of the author fairy tale, L. Lagin, First City Open Festival of Literary Fairy Tale and Arts and Crafts "Costume for the Hero".

(Art and Cultur. – 2023. – № 4(52). – P. 52–56)

Современная социокультурная реальность часто представляет поливариативное многообразие векторов развития воззрений о мире. Глобализационные процессы сопровождаются смешением культур, традиций, изменением в системе ценностных ориентаций. Однако остаются фундаментальные, базисные основы, которые позволяют сохранить ядро культуры народа. Сформировавшись в период становления народа, передаваясь из поколения в поколение, они оказывали определяющее влияние на его аксиологию. Одним из таких элементов культуры выступает сказка.

Сказка представляет собой уникальный феномен, имеющий многовекторное воздействие на людей. Первое знакомство со сказкой у человека происходит в раннем возрасте. На этом этапе его проводником в мир сказок являются наиболее близкие ему взрослые: родители, бабушки, дедушки и иные родственники. Ребенку сказки помогают понять, что значит быть человеком, и раскрывают перед ним необычайный окружающий мир. По мере взросления этот мир преобразуется, расширяется, трансформируется, обретая новых героев, иные сюжеты и краски. На третьем этапе человек, став взрослым, уже сам начинает транслировать сказки своим детям и внукам. На этом же этапе происходит переосмысление ранее накопленных представлений о сказке и наступает соотношение ценностей, транслируемых в сказке, и ценностей человека – носителя сказки. И каждый раз, передавая из уст в уста сказку, старшее поколение людей передает младшему поколению собственную систему ценностей и смыслов. Кроме того, совместное прочтение сказок также создает особую связь между родителями и детьми, конструирует только им известную реальность, тайну и волшебство.

Целью данной статьи является изучение потенциала авторской сказки в организации культурно-просветительской деятельности (на примере ГУ «Культурно-исторический комплекс "Золотое кольцо города Витебска "Двина"»).

Исследование жанра сказки как уникального феномена отражения системы ценностных ориентаций важно и актуально во все времена. Сказка оказывает непосредственное влияние на формирование внутреннего мира человека, начиная с самого раннего возраста.

Сказка является одним из самых распространенных жанров литературы и пользуется неограниченной любовью у детей.

Существует довольно много определений сказки. Обычно она представляется как жанр фольклора или художественной литературы. Чаще всего это прозаическое эпическое произведение, в котором может раскрываться бытовая, героический либо волшебный сюжет. В сказке много явно вымышленного, невероятного, необычного. В этих произведениях повествуется о героических подвигах, красоте труда, раскрываются представления о Добре и Зле через ее героев. Таким образом происходит формирование у слушателей и читателей системы ценностных координат и самой картины мира.

Ученые предлагают различные системы классификации сказок. В наиболее распространенной выделяют следующие виды сказок:

– сказки о животных, в которых именно животные являются главными действующими героями. Им свойственен антропоцентризм, который может проявляться через черты характера, особенности поведения, свойственные людям. Человек также может быть включен в сюжет таких сказок, однако роль его будет второстепенной. Его присутствие в сказке о животных не является обязательным;

– волшебные сказки, отличающиеся фантастичностью, своеобразным сочетанием мира реального и мира сказочного. Они довольно сложно структурированы, а многие элементы сказки кратны трем. Одним из обязательных атрибутов являются волшебные вещи, обладающие сверхъестественными качествами и свойствами. В волшебных сказках встречаются и волшебные помощники, без которых главный герой вряд ли может достичь заветной цели;

– бытовые сказки, часто описывающие повседневную жизнь. Для этих сказок характерно раскрытие конфликта противоборства диаметрально противоположных ценностей через образы героев, которых легко можно встретить в реальной жизни: мужика и бабы, попа и работника, мужика и барина.

К тому же при классификации сказок выделяют народную и авторскую сказки. Народная или фольклорная сказка не имеет автора и устоявшегося текста. Каждый сказитель мог вносить изменения в ее содержание.

Народная сказка не претендует на историчность «со свойственной ей хронологией. Однако связь с историческими основами культуры народа в ней обнаруживаются» [1]. Здесь отражаются базовые ценности и идеалы того или иного народа. Длительный период времени такие сказки передавались устно. Начиная с середины XIX века, исследователи начали целенаправленно фиксировать и записывать их, что достаточно подробно проанализировано в монографии О.И. Пушкиной [2].

Авторская сказка: краткое описание. Литературная сказка всегда имеет автора, ее текст неизменен. В этих сказках всегда отражаются личный взгляд писателя, а также представления о жизни и справедливости не только самого автора, но и понимание их в данный конкретный исторический период. Тем самым авторская сказка отражает уникальные черты эпохи, в которую она была создана. В ней свободно сочетаются элементы вымысла и реальности, гротеск, психологизм и даже достижения науки. Подобные сказки также могут быть классифицированы на бытовые, волшебные, сказки о животных и прочие.

На заре своего становления авторские сказки возникали преимущественно как сказки для взрослых. Лишь в XX столетии они были отнесены к специфически детскому жанру.

Легендарный детский сказочник. Город Витебск богат на таланты. Одним из них является советский детский писатель Лазарь Иосифович Лагин. За свою творческую жизнь он создал множество различных произведений, но известность и славу ему принесла сказка «Старик Хоттабыч», повествующая о приключениях школьника Вольки и его волшебного друга-джинна Хоттабыча.

Далеко не все знают, что фамилия Лагин не является настоящей фамилией писателя, а была им создана из сочетаний слогов его имени и фамилии – Гинзбург. Лазарь Гинзбург (1903–1979) родился в Витебске в простой еврейской семье. Его отец был плотогоном, мать вела домашнее хозяйство. Через некоторое время семья переехала в Минск. Будущий писатель получил образование и пошел добровольцем на Гражданскую войну. На протяжении всей жизни он проявлял активную общественную позицию.

Начиная с 1922 года, начал публиковаться в газетах и журналах. В 1936 году вступил в Союз писателей СССР. Впервые юные читатели познакомились с повестью-сказкой «Старик Хоттабыч» в журнале «Пионер» в 1938 году. Как отдельная книга опубликована в 1940 году. Сам Лазарь Лагин говорил, что идея о написании

произведения о «советском» джинне возникла у него на основании сказок из цикла «Тысяча и одна ночь». Исследователи творческого наследия автора считают, что у Вольки мог быть реальный прототип – московский школьник Всеволод Замков. Он являлся сыном врача Алексея Замкова и известного скульптора Веры Мухиной. Мальчик долго болел, поэтому писатель, приходя в гости к добрым знакомым, развлекал его арабскими сказками, позже придумал обращение Волька ибн Алеша, которое в дальнейшем и использовал в своем творении. В 50-е годы XX века текст повести-сказки был изменен. Крайне сложно однозначно утверждать, по каким причинам были внесены эти правки и кто в действительности их вносил, поскольку сведения очень противоречивые. Неизменным остается одно – авторская сказка про Старика Хоттабыча сохраняет свою актуальность. Премьера одноименного фильма состоялась в 1957 году. В 1979 году главная студия грамзаписи СССР «Мелодия» выпустила пластинку с мюзиклом композитора Г. Гладкова «Хоттабыч». Главные герои повести-сказки запели голосами самых известных и популярных актеров того времени – М. Боярского, Л. Гурченко, И. Муравьевой. Безусловно в творческой жизни Л. Лагина было множество других произведений, он также участвовал в создании мультипликационных фильмов, однако вот уже на протяжении нескольких десятилетий его имя ассоциируется со «Стариком Хоттабычем».

Несмотря на смену эпох XX–XXI веков, образ чудесного джинна сохраняет свою актуальность и в настоящее время. В 2006 году свет увидел фильм «Хоттабыч». Образ Хоттабыча – старика-волшебника из медного кувшина часто встречается не только в фильмах, но и в мультипликации. Так авторская сказка одного человека формирует в дальнейшем картину мира новых поколений.

В городе Витебске главный герой сказки Л. Лагина давно стал частью культурного пространства – скульптура джинна, который творит свое волшебство, расположена напротив входа в Белорусский театр «Лялька» и радуется посетителей предвкушением чуда.

Конкурс сказки зажигает новые звезды. В 2022 году факт рождения на витебской земле знаменитого писателя использовал ГУ «Культурно-исторический комплекс “Золотое кольцо города Витебска “Двина”», став организатором I городского открытого фестиваля литературной сказки и декоративно-прикладного искусства «Костюм для героя». Это было масштабное мероприятие,

которое проходило в несколько этапов. Так, на первом этапе в город над Двиной прислали свои работы сказочники из Беларуси, России, Израиля, Молдовы, Казахстана, Чехии. Всего в конкурсе литературной сказки имени Лазаря Лагина приняли участие 57 авторов. После подведения итогов в день рождения автора «Хоттабыча» в финал вышли 15 произведений, которые были размещены на сайте ГУ «Культурно-исторический комплекс “Золотое кольцо города Витебска “Двина””». Именно по этим сказкам всем желающим было предложено создать собственные произведения декоративно-прикладного искусства и поучаствовать во втором этапе – конкурсе ДПИ. В результате на выставке-конкурсе изделий «Игрушечные истории» были представлены композиции по сказкам, панно, живописные работы и батик, сказочные персонажи из глины, соломки и ниток, флористические работы и тарелки в технике «Витебская майолика», много творений, которые являются настоящими произведениями искусства. Художественное прочтение сказок 15 финалистов получило свое воплощение в 58 творческих работах.

Очень ценно, что победителями конкурса литературной сказки стали представители различных регионов России и Беларуси – Марина Козикова и Валентина Косаревская (г. Санкт-Петербург, г. Майкоп, Россия), Людмила Ткаченко (г. Минск, Беларусь), Анастасия Фунтикова и Елена Хлуденко (г. Витебск, Витебская область). Творчество порождает творчество. Недаром разноплановые мероприятия I городского открытого фестиваля литературной сказки и декоративно-прикладного искусства «Костюм для героя» явились значимым событием в жизни города. Показательно, что в планах ГУ «Культурно-исторический комплекс “Золотое кольцо города Витебска “Двина””» есть продолжение работы в направлении популяризации авторской сказки и проведение фестиваля в следующем году.

Для педагогов идея работы над авторской сказкой является возможностью расширения творческих горизонтов обучающихся. Так, студенты педагогического факультета ВГУ имени П.М. Машерова активно трудились над созданием собственных сказок для детей. Повлияла на это ситуация успеха вышеупомянутых выпускниц факультета Анастасии Фунтиковой и Елены Хлуденко: со сказкой «Сплюшук» они вышли в финал, а потом стали лауреатами 3-й премии конкурса литературной сказки имени Лазаря Лагина. Творческое достижение поспособствовало активизации студенческих

поисков в жанре литературы (в рамках учебных курсов «Детская литература» – литературные сказки, «Методика экологического воспитания детей дошкольного возраста» – экологические сказки). Стимулирование будущих педагогов к творческой деятельности имеет огромное воспитательно-образовательное значение: умея писать, понимая, как идет создание сказки, они могут стимулировать деятельность воспитанников, обучающихся в указанном направлении.

Сегодня авторская сказка отличается от народной, бытовавшей в устной форме и хранившей в себе древние поверья, обряды, инициации. Но, будучи порождением современника, нынешняя авторская сказка ставит близкие ему вопросы. Через нее идет осознание окружающего мира, происходит социализация автора и читателя. Автора – поскольку он обязан высказать свою личную позицию по вопросу, который интересует не только его, но и читателя. Читателя, так как он сравнивает и себя, и всё вокруг, и мир сказки с высшими понятиями добра и зла, любви и ненависти, красоты и уродства. Фактически сказка является учителем, поскольку учит своего читателя. Уместно привести высказывание исследователей феномена сказки Ж.В. Богатыревой, Н.Ю. Зиминной: «Если “сказка ничему не учит”, значит, это не сказка. Достижение правды или, как говорят философы, истины – основная цель, которая лежит в основе любого сюжета. Добро олицетворяется со справедливостью. В этом смысле сказка представляет собой весьма важное и ценное явление современной действительности» [3].

Анализируя сказки, представленные на конкурс, сравнивая их с произведением Л. Лагина, можно говорить об индивидуальном языковом сознании авторов, уникальном опыте, способности отображать социальную действительность, собственные впечатления, размышления, восприятие в специфической языковой форме. Мы поддерживаем выводы А.Л. Шарандина, Ли Исинь, которые справедливо отмечают, что «в авторской сказке в большей степени актуализировано индивидуально-авторское видение мира, что и позволяло выявлять знания, которые связаны с индивидуальными, прежде всего психическими, свойствами личности. Эти знания отражают ее собственный опыт жизни, восприятие культурно-эстетических ценностей в понимании их индивидуумом. В результате коллективное и индивидуальное языковое сознание пересекаются, но не являются тождественными. Их взаимосвязь оказывается

взаимодополняющей, что и обеспечивает динамику языкового сознания как основного и важнейшего ментального процесса, выраженного концептуализацией и категоризацией мира в языке» [4].

Интересно соединение художественного концепта, реализуемого в авторских сказках и его транскрипции мастерами декоративно-прикладного искусства. В данном случае мы смогли наблюдать соединение двух линий творческого восприятия. И каждый участник конкурса продемонстрировал собственную ориентацию и индивидуализацию художественного мышления. В этом смысле синтез творчества авторов, не знакомых лично, но объединенных принятием одной идеи видения идеального мира, мира писателя и художника, создал особую атмосферу сказочной реальности, наполненной идеями добра, красоты, любви, самооценности детства.

Заключение. Следовательно, потенциал авторской сказки в современных социокультурных реалиях огромен. Отталкиваясь от деятельности уроженца города Витебска Лазаря

Лагина ГУ «Культурно-исторический комплекс “Золотое кольцо города Витебска “Двина”» продумало и организовало занимательную и потенциально мощную форму культурно-просветительской деятельности, которая вылилась в фестиваль с международным участием, привлекла к себе внимание и породила значимую волну творчества.

ЛИТЕРАТУРА

1. Пропп, В.Я. Исторические корни волшебной сказки / В.Я. Пропп. – Л.: Изд-во Ленинградского университета, 1986. – 364 с.
2. Пушкина, О.И. Архетип Матери в мифорегиологической картине мира восточных славян: монография [Электронный ресурс] / О.И. Пушкина. – Витебск: ВГУ имени П.М. Машерова, 2021. – 139 с. – Режим доступа: <https://rep.vsu.by/handle/123456789/31381>. – Дата доступа: 02.06.2023.
3. Богатырева, Ж.В. Сказка как феномен культуры [Электронный ресурс] / Ж.В. Богатырева, Н.Ю. Зимина // Мир науки, культуры, образования. – 2015. – Режим доступа: <https://cyberleninka.ru/article/n/skazka-kak-fenomen-kultury>. – Дата доступа: 02.06.2023.
4. Шарандин, А.Л. Народные и авторские сказки в аспекте языкового сознания [Электронный ресурс] / А.Л. Шарандин, Ли Исинь // Неофилология. – 2020. – Т. 6, № 22. – С. 235–249. – Режим доступа: <https://cyberleninka.ru/article/n/narodnye-i-avtorskie-skazki-v-aspekte-yazykovogo-soznaniya>. – Дата доступа: 02.06.2023.

Поступила в редакцию 21.06.2023

УДК 398.3:7.046:811.161.3'373.22:523.42

Міфасемантычныя аспекты сакральнага храноніма “Зара-зараніца” (час Венеры) у працэсе касмізацыі хаосу

Катовіч А.В.

Установа адукацыі “Беларускі дзяржаўны ўніверсітэт культуры і мастацтваў”, Мінск

Традыцыйная парадыгма этнакультурных даследаванняў, разглядаючы метрарытмічную мадэль касмічнага года і сутачнага парадкавання часу, як правіла, вылучае чатыры фазы, якія ўтвараюць у сістэме каштоўнасцей арыентацый дзве бінарныя апазіцыі: усход – захад і поўнач – поўдзень. У артыкуле ўпершыню звернута ўвага на тое, што ў народнай свядомасці вылучалася яшчэ адна структурная адзінка часу – тая працягласць, калі на ранішнім небасхіле з’яўлялася зорка Венера, якая ў міфапаэтычнай спадчыне атрымала паэтычную назву “Зара-зараніца”. Разглядаюцца шматлікія міфасемантычныя аспекты гэтага сакральнага храноніма ў міфапаэтычнай і рытуальна-абрадавай спадчыне беларускага народа, якія даюць падставы сцвярджаць, што час Венеры суадносіцца з працэсам касмізацыі хаосу. Менавіта таму час ранішняй зоркі шырока выкарыстоўваецца ў народнай медыцыне для пазбаўлення ад захворванняў. Архаічныя па сваім паходжанні замовы, якія з’яўляюцца адлюстраваннем першааснага касмаганічнага міфа, пазіцыянуюць Зару-зараніцу як першатворцу нябеснага святла, жонку бога Сонца. Адзначаецца, што постаць Зары-зараніцы ў беларускай этнакультурнай спадчыне палягае ў плоскаці міфалагічных традыцый шматлікіх індаеўрапейскіх народаў.

Ключавыя словы: структура сутак, пачатак, міфалагема “Зара-зараніца”, сакральны час, касмізацыя хаосу, міфасемантычныя аспекты.

(Искусство и культура. – 2023. – № 4(52). – С. 57–61)

Myth and Semantic Aspects of the Sacred Chrononym “Zara-Zaranitsa” (Venus Time) in the Process of Cosmization of Chaos

Katovich A.V.

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

The traditional paradigm of ethnocultural research, considering the metrorhythmic model of the cosmic year and the daily ordering of time, as a rule, identifies four phases that form two binary oppositions in the system of value orientations: East – West and North – South. For the first time, the article draws attention to the fact that another structural unit of time stood out in the popular consciousness – the duration when the star Venus appeared in the morning sky, which in the mythopoetic heritage received the poetic name “Zara-Zaranitsa”. Numerous mythosemantic aspects of this sacred chrononym in the mythopoetic and ritual heritage of the Belarusian people are considered, giving grounds to assert that the time of Venus correlates with the process of cosmization of chaos. That is why the time of the morning star is widely used in folk medicine to get rid of diseases. Archaic in their origin conspiracies that are a reflection of the primary cosmogonic myth, they position Zara-Zaranitsa as the first creator of the heavenly light, the wife of the Sun god. It is noted that the figure of Zara-Zaranitsa in the Belarusian ethno-cultural heritage lies in the plane of the mythological traditions of many Indo-European peoples.

Key words: the structure of the day, the beginning, the mythologeme “Zara-Zaranitsa”, sacred time, cosmization of chaos, mythosemantic aspects.

(Art and Cultur. – 2023. – № 4(52). – P. 57–61)

Рух Зямлі вакол сваёй восі задаў адзін з найважнейшых для чалавека часовых параметраў – працягласць даўжынёй у суткі, структурная праекцыя якіх цалкам паўтарае касмічны год. Гэтаксама, як і цыкл Сонца, суткі маюць складаную ўнутраную структуру,

кожны элемент якой атрымаў разгорнутае па шкале каштоўнасцей і дэталізаванае сацыя-прагматычнае асэнсаванне.

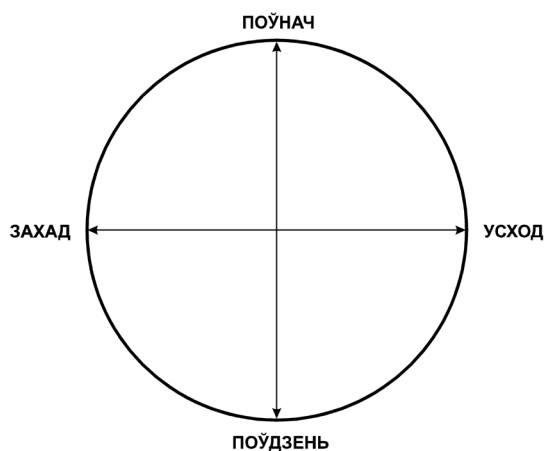
Мэта артыкула – прааналізаваць міфасемантычныя аспекты сакральнага храноніма “Зара-зараніца” (час Венеры) у міфапаэтычнай

Адрас для карэспандэнцыі: e-mail: ksuscha90@mail.ru – А.В. Катовіч

і рытуальна-абрадавай спадчыне беларускага народа як структурнага элемента сутачнага ўпарадкавання часу, звязанага з касмізацыяй хаосу.

У этыялагічных легендах суткі як часавая адзінка распадаюцца на бінарныя супрацьлегласці: “Бог стварыў дзень і ноч з двух клубкоў, звязаных адзін з адным: калі ён адматваў ад белага клубка, быў дзень, а калі ад чорнага – ноч; калі Гасподзь з чорнага клубка намотваў на белы, дзень памяншаўся, а ноч становілася даўжэй і наадварот...” [1, с. 217]. Тая ж прыродная раўнавага дзвюх адзінак аднаго цэлага адлюстравана ў загадцы “Прыйшла чорная карова, усіх людзей папарола; прыйшоў белы бык, пад вакно нік, усе людзі паўставалі” [2, с. 61–63].

Разам з тым у структуры сутак выразна вылучаюцца чатыры парогавыя становішчы (ўсход сонца, яго захад, поўнач і поўдзень) і столькі ж прамежкавых адрэзкаў часу, якія месцяцца паміж згаданымі пераходнымі кропкамі. Гэтыя чатыры знакавыя моманты сутачнага колазвароту ўтвараюць дзве бінарныя апазіцыі, кожная з якіх факсіруе ў сабе часавыя палюсарныя супрацьстаянні і ўвасабляе зместавую паўнату гэтых супрацьлегласцей – цэласнасць і непадзельнасць маркіроўкі пачатку і завяршэння светлавой часткі сутак.



Малюнак. Палярызацыя структурных адзінак сутак

Аднак пры гэтым трэба адзначыць, што ў працоўнай дзейнасці чалавека каштоўнасная перавага аддавалася пачатку дня, які разгортаў комплекс практыкаарыентаванай падзейнасці. Заканчэнне дня, як і завяршэнне каляндарнага года, пазіцыяніравалася як неабходнасць згортвання надзённых спраў, таму ў аксіялагічным плане вылучалася значнай колькасцю сацыякультурных абмежаванняў.

Каштоўнасныя характарыстыкі структурных адзінак сутак шырока адлюстраваны ў народнай парэміялогіі: “Хто рана ўстае, таму Бог дае”, “Вутра вечара мудраней”, “Вечар смутны –

вутра радаснае” [3, с. 90]. У прыказцы “Ноч – маці, дзень – мачаха, вечар – залойка, раніца – ятроўка” [3, с. 91] аксіялагічная статуснасць кожнага элемента сутачнай структуры падаецца праз культурны код сваяцка-роднасных узаемаадносін, пры гэтым адзначаецца наяўнасць чатырохтактнай мадэлі структуравання сутачнага часу. М.І. Талстой сцвярджаў, што кожная структурная адзінка сутак мае два бакі асэнсавання: уласна прыродны пачатак і сацыякультурную складовую: “... калі замкнёнае гадавое кола і кола сутак... выключна прыродная з’ява, то дзяленне гэтых колаў на адрэзкі часу, перыяды – справа розуму, успрымання і вопыту чалавечага” [4, с. 27].

Час Венеры як структурная адзінка сутачнага колазвароту. Уважлівае знаёмства з паэтыкай самага архаічнага жанру беларускага фальклору – замовамі – пераканаўча сведчыць аб тым, што ў структуры сутак нашы продкі вылучалі яшчэ адну часавую працягласць, якая (як і чатыры папярэднія) цалкам суадносілася з касмічнай падзейнасцю. Працытуем некалькі ініцыяльных формул замоў, якія сталі ўстойлівым элементам (стэрэатыпам) абрадавага арнаменту сакральных тэкстаў: “Стану я рана, умыюся бела, памалюся Богу верна, выйду я ў чыстае поле, гляну пад вутранюю зару на калянь-мора...” [5, с. 146]; “Першым разам, Гасподнім часам, ранняя зарніца, Гасподняя памашніца, стань жа на помач рабу Божаю...” [5, с. 174]; “Святая Гасподня, вялікая зара-зараніца, рабы Божай Дар’і памашніца...” [5, с. 127]. “Зоры-зараніцы, Гасподнія памашніцы, памагалі Богу, памажыце і мне” [5, с. 318].

У традыцыйнай свядомасці беларусаў шырокае адлюстраванне атрымалі ўяўленні, што кожная складовая з гэтай пары сутак – дзень і ноч – знаходзіцца пад уплывам адпаведнага нябеснага свяціла. Загадка выразна ўказвае на гэтую космапланетарную суаднесенасць: “Што гэта за вочы: адно свеціць удзень, а другое ўночы” (Сонца і Месяц). Логіка планетарнай сузалежнасці вымярэння (або суаднесенасці) часу падказвае, што і той паэтычны хранонім, які атрымаў назву “Зара-зараніца”, павінен быць звязаны / сінхранізаваны з адпаведным нябесным аб’ектам – “свяцілам”. Астранамічныя даведнікі ўказваюць на тое, што нябесным адпаведнікам Зары з’яўляецца планета Венера, якую паэты, у тым ліку і знакаміты М. Багдановіч, лічаць зоркай. Венеру – другую па аддаленасці ад Сонца планету, дзякуючы яе масе і памерам, астралагі назвалі “сястрой зямлі”. У сувязі з тым, што яна па арбіце рухаецца хутчэй, чым Зямля, за планетай

зямляне назіраюць двойчы: незадоўга да ўзыходу або праз некаторы час пасля захаду сонца – “ранішня” і “вячэрняя” зорка: “Я сваю скаціну загаварываю дзвёмі зарамі – ранняй і вячэрняй...” [5, с. 71]. У казцы галоўны герой атрымлівае параду ад “трох пустэльнікаў”: “А ў трэці раз ты скакнеш і ўхваціш Жарптушку за хвост і вырвеш тры пяра... У цара карослівыя лошадзі... ты вазьміся гэтых конай лячыць ... зарою вячэрняю і вутранняю” [6, с. 450–451].

На тое, што “зоры-зараніцы” вылучаюцца ў асобную часавую працягласць, якую мы называем “час Венеры”, непасрэдна ўказваюць тэксты замоў, якія задаюць космапланетарны строй і пазіцыянуюць непасрэдную суаднесенасць прасторава-часавага кантынуума зямлян з нябеснымі аб’ектамі: “Стану я пад ясным небам, пад яснымі зарамі, перад дробнымі звяздамі, перад жаркім сонцам і ясным месікам і нябеснаю калясніцаю” [5, с. 149]. Фрагмент замовы пераканаўча сведчыць, што нашы продкі выдатна ведалі паднябесны парадак. Пералік аб’ектаў прыродна-касмічнай суаднесенасці з рознымі сферамі жыццядзейнасці чалавека вычарпальны, структурна ўпарадкаваны: неба, зоркі, Сонца, Месяц, Млечны Шлях. Такім чынам, сутачны час, які выразна суадносіцца з рухам Сонца, Зямлі і фазамі Месяца, утрымлівае ў сабе яшчэ адзін унікальны сегмент, які звязаны з іерафаніяй Венеры.

Вобраз Зары-Венеры ў міфалагічных традыцыях народаў свету. Вобраз Зары-зараніцы, яго архаічныя вытокі, зместава-семантычныя паралелі разглядаліся даследчыкамі розных міфалагічных традыцый індаеўрапейскіх народаў. Тут неабходна зрабіць істотнае ўдакладненне: міфапаэтычны комплекс уяўленняў аб нябеснай багіні Зары, багіні Венеры, а таксама іерафанія самой планеты Венера – гэта па сутнасці тры розныя іпастасі аднаго і таго ж вобраза. Т.М. Штаерман адзначае, што ў рымскай міфалогіі спачатку Венера лічылася багіняй садоў. Пазней яна стала атаясамлівацца з маці Энея Афродытай і, адпаведна, пачала лічыцца багіняй прыгажосці і кахання. Пашырэнню культуры багіні спрыяў славыты сіцылійскі храм Венеры на гары Эрыксе. Надзвычай моцна культ Венеры падтрымліваў Цэзар, які лічыў яе першапродкам дынастыі Юліяў. З распаўсюджаннем усходніх традыцый Венеру пачалі атаясамліваць з Ісідай або Астартай. Культ багіні быў настолькі важным, што ў яе гонар назвалі планету, якую шанавалі як “літасцівае начное свяціла” [7, с. 231–232].

Ю.Д. Петухоў і Н.І. Васільева адзначаюць,

што ў індыйскіх Ведах культ гэтай багіні займаў адно з першых месцаў. Аднак Веды называюць яе не ўласным імем, а ў адпаведнасці з нябесным сімвалам – Зарой (Ушас). У індуізме яна вядома пад назвай Лакшмі. У ведыйскі перыяд мужам Лакшмі лічыўся сонечны герой Індра, адсюль бяруць свой пачатак уяўленні аб шлюбе Зары-Венеры і Сур’і-Сонца [8, с. 257–258].

Л.М. Салавей падтрымлівае ідэю глыбокіх індаеўрапейскіх каранёў славянскай Зары-Зараніцы і адзначае, што яна ёсць ні што іншае, як “персаніфікацыя зары, якая захоўвае рысы яшчэ індаеўрапейскай багіні і праяўляецца найбольш часта ў беларускіх магічных тэкстах-замовах” [9, с. 184]. Даследчык заўважае, што славянская міфалогія не пакінула нам этыялагічных міфаў пра паходжанне Зары, аднак частыя звароты да яе, адлюстраваныя ў замовах, дазваляюць меркаваць, што “ў нашай традыцыі ствараецца вобраз зары-царыцы, краснай дзявіцы, памочніцы Бога (трэба разумець Сонца), блізкай людзям, учынай да іх просьбаў” [9, с. 184]. Роля Зары як памочніцы Бога адлюстравана ў купальскай абрадавай песні, зафіксаванай у Верхнядзвінскім раёне: “А пойдзем, сястрыца, // Пад ясну зарыцу, // Іграй, Сонца, і з зарою! // А возьмем, сястрыца, // Па жмені пшаніцы... // Іграй, Сонца, і з зарою!” [9, с. 185]. З тэкстаў замоў і песень вынікае, што Зара-зараніца – багіня славянскага нябеснага пантэону, якая з’яўляецца нябесным ахоўнікам валхвоў, чарадзеяў, знахараў, “целителей” (руск.) – тых, хто захоўвае старажытныя тайныя веды аб законах пабудовы свету.

Сакральнае стаўленне да “Зары-зараніцы” ў этнакультурнай спадчыне беларусаў. Чаму сталася так, што ў пераліку аб’ектаў нябеснай сферы, якія аказалі значны ўплыў на жыццё чалавека, час Зары-зараніцы ў замовах стаіць на першым месцы: “Зара зару занімаець, свету-сонца бажаець” [5, с. 49], “Святы аўторак, ранняя зара, сонца ўсходзіць...” [5, с. 141]? У традыцыйных светапоглядных уяўленнях беларусаў штодзённы ўсход Сонца ўспрымаўся як той самы акт першастварэння свету з яго ідэальнай бездакорнасцю, той самы момант, калі “не было на зямлі бяды, хвароб і няшчасцяў...”; “ёсць павер’е, што перад надыходам усенародных бедстваў зямля стогне штورانіцы, перад узыходам сонца. Людзі, надзеленыя чуйным слыхам і прытым дасведчаным ў варажбе, могуць чуць гэты стогн і загадзя прадказваць розныя бедствы...” [10, с. 40; 91].

Менавіта гэтыя абставіны і ўмовы зрабілі момант нараджэння новага дня – усход Сонца – і час непасрэднай блізкасці да яго (перад усходам свяціла і адразу пасля яго =

час Венеры) найбільш сприяльним для викання абрадавых дзеянняў лячэбнай і прафілактычнай накіраванасці. Па шматлікіх сведчаннях інфарматараў, ад якіх у розны час запісваліся замовы, лячэбныя сеансы з хворымі лепш за ўсё праводзіць два (усход – захад) або тры разы: “Перад усходам, па захадзе Сонца і зноў назаўтра перад самым усходам...” [5, с. 510]; пры лячэнні спуду “замоўленую ваду даваць піць і ёю абмываць твар і грудзі тры разы перад усходам і захадам сонейка” [5, с. 541]; ад вогніку “загаворваць трэба раніцай, калі яшчэ сонца не ўсходзіла”; “ад ліхіх падумаў... прачытаць тры разы да ўсходу сонца” [5, с. 91, 288].

Для беларусаў усход і захад Сонца ўспрымаўся як “Божая мера працы ў полі” [10, с. 256]. Рытуальная “чысціня” гэтага моманту рабіла яго самым спрыальным у сельскагаспадарчых клопатах: “Перад сяўбою селянін мыецца, надзявае чыстую кашулю – каб жыта было чыстае”; “трэба сеяць пшаніцу раніцай, пакуль куры сядзяць на сядле”, тады яны не будуць псаваць палетак [10, с. 256–257, 261]; саджаць расаду капусты яшчэ да ўзыходу Сонца: “Перад *Благовешчаннем* уночы заўсёды Матка Боска расаду капусты сее... І то найсправядлівейша капуста” [10, с. 321]. “На *Івана Купалу* трэба ўстаць перад усходам Сонца і тройчы адкасіць касою травы, прыгаворваючы: «*Дай, Божа, спор, су ўсіх трох піль*»” [11, с. 484]. Сярод беларусаў бытвала павер’е: на *Купалле* перад усходам Сонца ў мурашніку можна знайсці масла, па форме і памерах падобнае на гусінае яйка, якім лечаць шматлікія хваробы, а той, хто знойдзе, на увесь век стане шчаслівым [12, с. 414].

Асаблівым статусам надзяляўся час Венеры ў святочныя дні. Выключнымі лекавымі ўласцівасцямі валодалі вада і раса ў вясенне-летнім цыкле святкаванняў, узятая ці сабраная на золку, “некранутая” вада, узятая ў *Чысты чацвер* перад самым узыходам Сонца (“пакуль воран варанят не купаў”). Таму, хто прыйдзе на *Радаўніцу* на могілкі раней за астатніх, на працягу года Нябёсы будуць спрыяць ва ўсіх справах: “На *Радаўніцу* мы на могілкі ходзім да ўсходу Сонца. Занясём на *Радаўніцу*, пакладзём усё, што на *Пасху*, і патом прыходзім і самі заўтракаем. А пакуль Сонца ўзойдзе, нам трэба там стаяць. І на *Пасху* на могілкі хадзілі, таксама да Сонца. Хадзілі да магілы апошняга памёршага. Я к сястры первай хадзіла, а тады ўсім адклала. А так пачыналі з самых старэйшых, а тады астальныя” (М.М.В., 1917 г. н., М.П.В., 1917 г. н.). З усходам Сонца звязана некалькі звычайў на *Юр’е*: гаспадар як мага раней ішоў на поле, ставіў

каравай у жыта і глядзеў, што вышэй: калі каравай быў ніжэйшы за рунь, гэта было знакам добрага ўраджаю ў гэтым годзе (К.В.І., 1932 г. н.); выганяць перад усходам Сонца ў поле на жыта статак “як кажуць, на росу, каб говяда пашчыпала рунь. Думаюць, што ад таго жыта добра зародзіць, а говяда будзе вельмі спаснае, бо яму не зашкодзіць нікая ліхая трава і нікая нездаровая вада” [11, с. 426].

Прадуцыравальны характар мелі дзеянні гаспадыні ў калядную раніцу: “*Якая гаспадыня на Каляды раней у печы выпаліць, тая будзе цэлы год раней за іншых выходзіць на работу*”; “*Смецце (на Каляды. – А.К.) трэба высыпаць на выган да сонца, каб куры шлі кляваць на выган, а ні ў агарод*” (С.М.І., 1939 г. н.).

Такім чынам, калі прыняць да ўвагі зместава-функцыянальную тоеснасць каляндарнага, касмічнага года і яго згорнутай мадэлі – сутак, то пачатак года (навалецце) і пачатак сутак (Зара-зараніца) неабходна ўспрымаць як адзін і той жа час Пачатку, першавытокаў, першастварэння. Гэта перыяд, калі цемра хаосу трансфармавалася ў святло Боскай прысутнасці, пачынаўся працяглы працэс касмізацыі хаосу. Адпаведна, у сутачным вымярэнні ноч (хаос) саступала месца Святлу Бога Сонца. Аднак аб тым, што пачыналі акрэслівацца контуры дзённай светабудовы, касмічная прастора заяўляла промнямі Зары-зараніцы і з’яўленнем на ранішнім небасхіле зоркі Венеры.

У семіётыцы міфапаэтычнай традыцыі Сонца займае асноўнае месца, у купальскай, жніўнай, вясельнай паэзіі яно сімвалізуе мужчынскі пачатак. У агромністым масіве народных прыкмет, звязаных з гаспадарчай дзейнасцю, у нарматыўна-рэгулятыўным полі сямейна-родавых абрадаў важную ролю выконваюць фазы Месяца, які часцей за ўсё судносіцца з жаночым пачаткам. Час Венеры застаецца па-за кантэкстам анталагічнай плоскасці зямной экзистэнцыяльнасці. Аднак у замовах і іншых жанрах беларускага фальклору гэты час становіцца абавязковым элементам касмічнай паэтыкі, займаючы галоўнае месца сярод суб’ектаў касмічнага парадку. У нябесным саюзе з Сонцам (цемра-хаос паступова саступае месца святлу-космасу) Зара-зараніца даруе людзям святло-надзею, г. зн. прымае ўдзел у касмізацыі хаосу і маркіруе пачатак светабудовы, светабачання, Свету, у прасторы якога ўсё выразней праяўляецца зямны парадак. Адсюль космас успрымаецца як “дом” існавання небажыхароў, а “зямны дом” як антрапакосм, дзе падтрымліваюць парадак, лад людзі.

Скарачэнні:

Спіс інфарматараў, захавальнікаў народнай традыцыі, ад якіх зроблены запісы ў час фальклорна-этнаграфічных экспедыцый у перыяд з 1999 г. па 2019 г., выкарыстаных у тэксце артыкула:

Скарочана Поўнасцю

К.В.І. Казлова Вера Ізотаўна,
в. Пячонкі Дубровенскага раёна Віцебскай вобласці

М.М.В. Махонь Марыя Васільеўна,
в. Пераходцы Лепельскага раёна Віцебскай вобласці

М.П.В. Махонь Праскоўя Васільеўна,
в. Пераходцы Лепельскага раёна Віцебскай вобласці

С.М.І. Салановіч Марыя Іванаўна,
в. Любонічы Кіраўскага раёна Магілёўскай вобласці

ЛІТАРАТУРА

1. Славянские древности: этнолингвистический словарь: в 5 т. / Рос. акад. наук, Ин-т славяноведения и балканистики; под общ. ред. Н.И. Толстого. – М.: Междунар. отношения, 1995–2014. – Т. 4: П (Переправа через дорогу) – С (Сито). – 2009. – 656 с.

2. Загадкі / Акад. навук БССР, Ін-т мастацтвазнаўства, этнаграфіі і фальклору; [склад.: М.Я. Грынблат, А.І. Гурскі; рэд. тома А.С. Фядосік]. – Мінск: Навука і тэхніка, 1972. – 447 с.

3. Прыказкі і прымаўкі: у 2 кн. / [рэд. А.С. Фядосік]. – Мінск: Навука і тэхніка, 1976. – Кн. 1. – 560 с.

4. Толстой, Н.И. Очерки славянского язычества / Н.И. Толстой. – М.: Индрик, 2003. – 622 с.

5. Замовы / Акад. навук БССР, Ін-т мастацтвазнаўства, этнаграфіі і фальклору; [рэдкал.: В.К. Бандарчык, К.П. Кабашнікаў, А.С. Фядосік; уклад., уступ. арт. Г.А. Барташэвіч]. – Мінск: Навука і тэхніка, 1992. – 597 с.

6. Чарадзеіныя казкі / Акад. навук БССР, Ін-т мастацтвазнаўства, этнаграфіі і фальклору; [склад.: К.П. Кабашнікаў, Г.А. Барташэвіч; рэдкал.: В.К. Бандарчык і інш.]. – Мінск: Навука і тэхніка, 1973–1978. – Ч. 1. – 1973. – 648 с.

7. Мифы народов мира: энциклопедия: в 2 т. / гл. ред. С.А. Токарев. – М.: Советская энциклопедия, 1987. – Т. 1: А–К. – 671 с.

8. Петухов, Ю.Д. Евразийская империя скифов / Ю.Д. Петухов, Н.И. Васильева. – М.: Вече, 2008. – 400 с.

9. Міфалогія беларусаў: энцыкл. слоўнік / склад.: І. Клімковіч, В. Аўтушка; навук. рэд.: Т. Валодзіна, С. Санько. – Мінск: Беларусь, 2011. – 607 с.

10. Зямля стаіць пасярод свету... / уклад., прадм., пераклад, бібл. У. Васілевіча. – Мінск: Маст. літ., 1996. – 591 с. – (Беларускія народныя прыкметы і павер'і; кн. 1.)

11. Жыцця адвечны лад / уклад., прадм. і пер. У. Васілевіча. – Мінск: Маст. літ., 1998. – 607 с. – (Беларускія народныя прыкметы і павер'і; кн. 2.).

12. Пяткевіч, Ч. Рэчыцкае Палессе / Часлаў Пяткевіч; уклад., прадм. У. Васілевіча; пер. з пол. Л. Салавей, У. Васілевіча. – Мінск: Беларус. кнігазбор, 2004. – 670 с.

Паступіў у рэдакцыю 29.09.2023

УДК 398.3:546.212(476)

Образ воды в традиционной культуре белорусов

Наймушина Е.И.

Белорусский государственный университет, Минск

В статье рассматриваются базовые символические интерпретации образа воды на примере элементов традиционной белорусской культуры. Анализируются ключевые условия и факторы формирования, становления и развития культурной семантики воды. Показан процесс «наполнения» образа воды смыслами и значениями. Исследуются истоки формирования символического образа воды, его включение в пласт общекультурных символов. Устанавливаются основные культурные свойства воды и их место в отечественной традиционной культуре. Прослеживается взаимосвязь между разными культурными свойствами воды и их отражение в белорусских традициях и обрядах. Актуализируется значимость сохранения и трансляции полученного опыта последующим поколениям.

Ключевые слова: традиционная культура Беларуси, образ воды, национальная культура.

(Искусство и культура. – 2023. – № 4(52). – С. 62–65)

The Image of Water in the Traditional Culture of Belarusians

Naimushina E.I.

Belarusian State University, Minsk

Basic symbolic interpretations of the image of water are considered in the paper based on the example of elements of traditional Belarusian culture. Key conditions and factors for shaping, maturation and development of the cultural semantics of water are analyzed. The process of “filling” the image of water with senses and meanings is shown. Sources of shaping the symbolic image of water are studied as well as its inclusion into the layer of general culture symbols. Main culture features of water and their place in the domestic traditional culture are identified. The connection between different culture features of water is traced as well as their reflection in Belarusian traditions and rituals. The significance of the preservation and transfer of the acquired experience to the following generations is identified.

Key words: traditional culture of Belarus, the image of water, national culture.

(Art and Cultur. – 2023. – № 4(52). – P. 62–65)

Актуальность исследования культурной семантики воды не теряет своей значимости и на современном этапе. Вода как художественный образ, философское понятие и религиозный символ встречается в культурах всех народов. В космогонических мифах многих культур она является первоначальным хаосом, из которого позже создается мировое пространство. Выступает культурным символом, несущим в себе архетипическую двойственность: во-первых, это элемент, без которого невозможно существование живых организмов, и выступает символом очищения, во-вторых, объект способный разрушить, уничтожить и смыть всё на своем пути. Духовное наполнение культурной семантики воды содержит в себе и транслирует целую систему культурных образов. Культурная семантика воды

позволяет проанализировать ее многогранную структуру, которая находит свое отражение в различных культурных проявлениях и активно включена во многие области духовной культуры человека, такие как традиции, обряды, ритуалы и т.д. Символика воды, которая в процессе своего существования пополнилась новыми смыслами, сегодня предстает во всем многообразии своего внутреннего содержания, пронизанного магическим потенциалом. Можно сказать, что вода попадает в сферу бытия двумя абсолютно противоположными путями: с неба в виде дождей и из недр земли, будучи вначале маленьким ручьем и позже превращаясь в крупные водные объекты (река, озеро, море и океан). Отсюда берет начало двойственное свойство воды. Подобная черта прослеживается

Адрес для корреспонденции: e-mail: K2465790@yandex.by – Е.И. Наймушина

и в дальнейшей трактовке символа воды. С одной стороны, она выступает в качестве чистого, прозрачного, очищающего и дающего питательную влагу вещества. С другой стороны, является бурным, неконтролируемым, сильным, смывающим все на своем пути потоком. Вода во всех древних мифологиях является символом жизни. В то время как жизнь объединяется с плодородием (люди не голодают) и чистотой (люди не болеют).

Формирование символической природы воды происходило в процессе культурогенеза. Ее применение как основного способа жизнедеятельности людей включило воду в круг наиболее важных и почитаемых древним человеком элементов. Вода вошла в сферу культурного использования на ранних этапах становления человечества и представляет собой «символообразующий» элемент, который существует в культуре продолжительное время независимо от уровня развития общества. Таким образом, интерпретация символов имеет значение для присвоения отдельным личностям тех культурных норм и способов бытия, которые создало человечество. По мнению П. Рикера, только с помощью интерпретации символов можно добиться единства человека с отчужденными формами общественного бытия, единства с культурой и единства культурных значений между собой [1].

В результате культурного развития образ воды становится не только элементом повседневной жизни человека, но и закрепляется в ценностно-духовной сфере. Исследование воды как культурного явления включает как ее функциональный аспект, так и семантическую сторону, рассмотренную с позиции исторического развития ее символического содержания. Это обусловлено тем, что, несмотря на то, что вода и является культурно-семантическим элементом, многообразие ее смыслов оказывается шире, т.к. достаточно сложно «уместить» в культурном поле все многообразие человеческого опыта и осмысления ее культурной семантики. Она как «символообразующий» элемент прошла долгий путь трансформации своего смыслового содержания и является особым культурным символом, о чем свидетельствует ее роль в процессе создания и наращивания культурных смыслов.

Цель статьи – выявить основные интерпретации образа воды и их место в белорусской традиционной культуре.

Теоретические основы исследования образа воды. Интерес к изучению образа воды возник еще в Древней Греции так, греческий философ Фалес рассматривал все существующие

предметы и явления природы как выражение единого начала – воды. Он полагал, что все формы бытия возникают из воды и при их разрушении вновь превращаются в нее. Испарения воды наполняют солнце, луну и звезды. Во время дождя вода снова возвращается в землю в качестве речных отложений, в дальнейшем из земли возникает вода как подземные источники, туман, роса и т.п. Фалес полагал, что из воды возникают и все остальные стихии. При нагревании вода испаряется и превращается в воздух. Когда воздух нагревается, поднимается и разряжается, то возникает огонь.

Французский философ Г. Башляр в исследовании «Вода и грезы» рассматривает основные свойства и виды воды, показывает, что она является основой большого количества фундаментальных архетипов, символов, смыслов и значений. «Вода – это такой вид материи, который повсюду можно видеть при рождении и произрастании... Источник есть неодолимое рождение, рождение непрерывное. Вода есть объект одной из величайших символических ценностей, когда-либо созданных человеческой мыслью: архетипа чистоты» [2].

Швейцарский психотерапевт К.Г. Юнг в своем «Архетипе и символе» трактовал образ воды в контексте теории архетипов и их влияния на коллективное бессознательное. Ученый полагал, что именно в воде человек видит не только свое отражение, но и свою Тень, которую Юнг интерпретировал как желания и переживания личности, помещенные в область бессознательного. «Вода является чаще всего встречающимся символом бессознательного. Покоящееся в низинах море – это лежащее ниже уровня сознания бессознательное. По этой причине оно часто обозначается как “подсознательное”, нередко с неприятным привкусом неполноценного сознания» [3].

Известный отечественный фольклорист А.М. Ненадавец в своей работе «Міфалогія маіх продкаў» выявляет место образа воды в белорусской традиционной культуре в его различных ипостасях, исследует поверья, связанные с водой и ее функции. Водное пространство, по мнению ученого, является своеобразной границей между людьми, это представление произошло от первоначального расселения племен или народов. «Усведамленне “Сіняга мора” як бяскрайне-нязведнай прасторы, што знаходзіцца недзе далёка-далёка, куды трэба дабірацца працягла час, выклікала асацыяцыю з тым, што так ці інакш, а тэрыторыя жыццядзейнасці чалавека, хацеў ён гэтага ці не, упіраецца ў нейкую водную перашкоду, абмежаванне, лінію» [4].

Почтительное отношение к воде у восточных славян, в том числе и у белорусов, связывается с традиционными представлениями о ее свойствах. Русский этнограф А.Н. Афанасьев в своем исследовании «Поэтические воззрения славян на природу» раскрывал пути формирования почтительного отношения к воде в той или иной области повседневной жизни восточных славян. Он предложил несколько основных свойств воды: плодородящее, очистительное, вешее и целительное. Мы будем определять образ воды в белорусской традиционной культуре, опираясь на свойства, которые выделил А.Н. Афанасьев.

Образ воды в обрядовых практиках. Плодородящее свойство воды исходит из идеи, что Земля и Небо являются супружеской парой и дождевая вода, падающая с Неба, понимается как семя, оплодотворяющее Землю. Земля порождает из своих недр обильные роскошные поля, благоухает от цветения и впоследствии дает обильный урожай. Зимой же, когда Небо не отдает Земле оплодотворяющее семя – дождь, природа увядает. До принятия христианства и перенесения бракосочетания в церковь брачный союз часто заключался около водоемов, т.к. любой водный объект выступал образом плодородящего семени дождя.

Свойство воды как очистительной силы в первую очередь исходит из ее бытовой функции освежать тело и восстанавливать силы. Очищение водой человека сопоставляется с очищением водой природы. «Как живая вода весенних дождей просветляет туманное небо, возрождает природу и потому принимается за божественный напиток, прогоняющий демонов, дарующий красоту, молодость, здоровье и крепость мышц» [5]. Свойство воды как очистительной силы широко распространено и в традиционной семейной обрядности белорусов: во время всех важных для семьи событий, таких как первое купание новорожденного, купание молодых перед свадьбой, омовение покойника и т.д. Из очищающего свойства воды также можно извлечь отношение к ней как к «перерождающей» субстанции, т.е. элементу, который возрождает в новом статусе. Например, во время первого ритуального купания ребенок уже полностью переходил в новый социокультурный статус. С помощью купания он «перерождался» в новое состояние – становился членом рода. Таким образом, ребенок проходил обряд инициации. Очищением водой можно назвать пример похоронного обряда, существовавшего на Полесье. После смерти человека не закапывали и не сжигали, его отправляли в лодке

по реке [6]. Так человек отправлялся в свой последний путь. У древних жителей Полесья существовала уверенность, что первые люди возникли из воды и, следовательно, туда же и должны вернуться после своей смерти. Этот обряд является своеобразной трактовкой похоронного обряда, взятого из классической греческой или римской мифологии, когда покойник должен был переплыть воды реки и заплатить выкуп. В данном обряде можно вода видится как рубеж между миром живых и миром мертвых. В подобном обряде очистительное свойство воды соединяется с вещим.

Сакральный смысл воды. Вешее свойство воды заключалось в том, что она выступала своеобразной границей между миром живых и миром мертвых. Именно здесь присутствует идея о Мертвой и Живой воде как символе смерти и жизни. Этот мотив часто воспроизводится в народных сказках и мифах. Так, вначале героя обливали Мертвой водой, которая соединяла разрубленное тело воедино, а затем – Живой, которая уже возвращала его к жизни. Представления о Мертвой и Живой воде являются метафорой, связанной с приходом весны, так, первый дождь, который проливается весной на землю, сначала смывает снег, т.е. соединяет разделенную природу воедино, а следующий за ним уже дает земле цветение и плодородие. Отношение к воде как к границе между миром живых и миром мертвых было широко распространено на белорусских землях. Отсюда можно установить ее вешее свойство. Его можно увидеть в тех обрядах, где было необходимо контактировать с потусторонними силами, и в качестве примера можно привести гадание девушек о своем будущем, которое происходило около колодца или источника. Во время больших праздников, таких как Троица и Купалье, незамужние девушки плели венки, которые являлись символом брачного союза, и бросали их в водоемы. Верили, что если венок плыл по течению, то предстояло скорое замужество, если венок кружился на одном месте, то свадьба состоится не скоро, а если венок тонул, то девушку, которой он принадлежал, ожидала смерть или безбрачие. «Вада – эквівалент усіх жыццёвых сіл (адсюль жывая вада ў казках), вада ачышчае, пасля чаго чалавек як бы нараджаецца нанова (сімволіка хрысціянскага хрышчэння), гэта тое рэчыва, якое мае дачыненне і да жыцця, і да смерці» [7].

Целебное свойство воды во много производно от ее очистительного свойства. Она топтит и смывает беды, которые приносили злые духи, болезни также считались происками злых

духов. Отсюда происходит следующее свойство воды – целебное. Например, больного человека обмывали и обливали водой, читая при этом заговоры на избавление от болезни: «Царыца-вадзіца, красная дзявіца, кацілася, валілася з лардана-ракі, амывала, абчышчала круты берага, бела карэнье, шэрае каменье, амый, абчысьці раба (імя) ад буйной галавы, ад ясных воч, ад русых кос, ад румяна ліца, ад рэціва сэрца, ад храбтовай касьці, ад срэнней часьці, ад жыл, ад пажыл, ад суставаў» [8]. Отношение к воде как к целебной силе хорошо просматривается на примерах белорусских традиций. Так, накануне Крещения, по поверьям, вода приобретала особую силу и становилась целебной. После принятия и распространения на белорусских землях христианства и соединения его с языческим пластом традиционной культуры воду стали освящать в церквях. Освящение воды в этот день было главным атрибутом праздника, наряду с тем, чтобы искупаться в открытом водоеме. Целебными свойствами обладала не всякая вода, а только та, которая имела какие-либо особенности, например, вода, набранная из источника в особенные дни, к таким можно отнести утро после Рождества, Громницы, чистый четверг на Страстной неделе, день Ивана Купалы. Особыми целебными свойствами обладала родниковая и ключевая вода. «В некоторых местах есть почитаемые источники, в которые бросают в качестве жертвы деньги и другие предметы. Вода из таких источников обладает целебной силой, и белорусы называют их проща, т.е. место исцеления» [9]. Наибольшей целебной силой обладала «траянка» – вода, взятая из трех колодцев в полночь. Целебные свойства приобретает вода, в которую погружены лекарственные растения, зверобой, угли из своей печи, медные, серебряные или золотые деньги. Можно сказать, что в представлении людей вода является синонимом здоровья. Например, считалось, что тот, кто первым принесет воду на Рождество, будет самым здоровым весь год. Вода, приносимая на Рождество с брошенной в нее серебряной монетой, обладала необычными очищающими и целебными свойствами,

особенно для очищения лица. Об одном и том же свидетельствуют рождественские и пасхальные пожелания: «Будзь здаровы, як вада!» [10].

Заключение. Таким образом, можно сказать, что в традиционной белорусской культуре образ воды представляется в каждой своей ипостаси как целебная, плодородящая, очистительная и вещая сила. Этот образ прочно закрепился в элементах народной духовной культуры и, выступая в различных формах и интерпретациях, играет важную роль. Это является свидетельством того, что белорусская традиционная культура, несмотря на влияние на нее извне, хорошо сохранила свои древние и самобытные черты, которые являются основанием для выработки новых культурных смыслов и формирования ценностного отношения к традиционной белорусской культуре. На современном этапе важно сохранить подлинно национальные элементы традиционной культуры и транслировать их молодому поколению с целью формирования уважительного и бережного отношения к своему культурному наследию.

ЛИТЕРАТУРА

1. Рикер, П. Конфликт интерпретаций: очерки о герменевтике / П. Рикер. – М.: Медиум, 1995. – 415 с.
2. Башляр, Г. Вода и грезы. Опыт о воображении материи / Г. Башляр; пер. с франц. Б.М. Скуратова. – М.: Издательство гуманитарной литературы, 1998. – 268 с.
3. Юнг, К.Г. Архетип и символ / К.Г. Юнг. – М.: Канон+, 2019. – 336 с.
4. Ненадавец, А.М. Міфалогія маіх продкаў / А.М. Ненадавец. – Чарнігаў: Всесвіт, 2009. – 177 с.
5. Афанасьев, А.Н. Поэтические воззрения славян на природу: опыт сравнительного изучения славянских преданий и верований в связи с мифическими сказаниями других родственных народов: в 3 т. Т. 1 / А.Н. Афанасьев. – М.: Современный писатель, 1995. – 309 с.
6. Пяткевіч, Ч. Рэчыцкае Палессе / Ч. Пяткевіч; уклад., прадм. У. Васілевіча; пер. с пол. Л. Салавей і У. Васілевіча. – Мінск: «Беларускі кнігазбор», 2004. – 672 с.
7. Шамякіна, Т.І. Міфалогія і беларуская літаратура / Т.І. Шамякіна. – Мінск: Маст. літаратура, 2008. – 285 с.
8. Барташэвіч, Г.А. (склад.) Замовы = Заговоры / Г.А. Барташэвіч. – Мінск: Беларуская навука, 1992. – 597 с.
9. Зеленин, Д.К. Восточнославянская этнография / Д.К. Зеленин. – М.: Наука, 1991. – 511 с.
10. Зайкоўскі, Э. Вада / Э. Зайкоўскі, І. Крук, У. Лобач // Беларуская міфалогія: энцыклапедычны слоўнік / С. Санько [і інш.]; склад. І. Клімковіч. – 2-е выд., дап. – Мінск, 2006. – С. 599.

Поступила в редакцию 21.04.2023

УДК 159.923:159.924.24:316.612

Формирование творческой личности в современных условиях развития общества

Ушакова В.М.

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

В своих научных работах многочисленные исследователи установили ряд важнейших зависимостей, выражающих закономерные связи между процессом развития человека и его результатами, с одной стороны, и причинами, влияющими на них, с другой стороны. В их трудах сформулирована общая закономерность: развитие человека детерминировано внутренними и внешними условиями. К внутренним условиям относятся физиологические и психические свойства организма. Внешние условия – это окружение человека, среда, в которой он живет и развивается.

Современная наука рассматривает личность как единое целое, развитие которой находится под влиянием различных факторов, биологических и социальных по своей природе. Однако в современных условиях без специально осуществляемого обучения и воспитания невозможно представить приобщение человека к жизни и деятельности.

Ключевые слова: *развитие личности, наследственность, среда, воспитание, деятельность, культура, общество, обучение, фактор, саморазвитие, самовоспитание, активность, инициативность, творчество, природа, производство, население, формирование.*

(Искусство и культура. – 2023. – № 4(52). – С. 66–70)

Shaping a Creative Personality in the Contemporary Conditions of the Society Development

Ushakova V.M.

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

In their scientific works, numerous researchers have established a number of important dependencies that express natural connections between the process of human development and its results, on the one hand, and causes affecting them, on the other. In their works, a general pattern is formulated: human development is determined by internal and external conditions. The internal conditions include the physiological and mental properties of the body. External conditions are a person’s environment, the environment in which he lives and develops.

Modern science considers personality as a single whole, the development of which is influenced by various factors, biological and social in nature. However, in modern conditions, it is impossible to imagine the introduction of a person to life and activity without specially carried out training and education.

Key words: *personality development, heredity, environment, upbringing, activity, culture, society, education, factor, self-development, self-education, activity, initiative, creativity, nature, production, population, formation.*

(Art and Cultur. – 2023. – № 4(52). – P. 66–70)

Адрес для корреспонденции: e-mail: evrika-543@rambler.ru – В.М. Ушакова

Формирование духовного мира человека – сложный процесс. Для этого нужно знать структуру личности, закономерности ее развития, влияние среды и воспитания, которые позволят обеспечивать ее изменение в соответствии с требованиями общества.

Сегодня важен научный анализ поведения человека, его успешности и неудач. Данная информация необходима родителям, учителям, руководителям, товарищам, ведь, по сути, происходит педагогизация жизни общества и человека.

Рассматривая человека как продукт истории, большинство ученых выделяют три эпохи эволюции его социального развития – прошлое, настоящее и будущее, прослеживая, как достигается расцвет духовного потенциала личности, взаимопонимания, сотворчества и содружества. При этом воспитание обеспечивает связь поколений, которая зависит от эффективности педагогической деятельности.

Социальный прогресс создает духовные ценности, однако на формировании личности сказываются и негативные явления, которые следует устранять на уровне воспитания и самовоспитания.

Сегодня специалистами в области педагогики разрабатываются новые концепции формирования личности, системы педагогической диагностики по уровням образования, методология и методики научных поисков в области самовоспитания, перевоспитания личности.

Научная общественность делает попытку выявить сущностный статус образования в контексте культуротворческих процессов. На данном этапе культура ориентируется на общие ценности, созданные в разных культурах, и человек находится перед выбором своего социума, где он может осуществлять самоопределение на уровне приемлемых отношений с подсистемами «природа», «производство», «государство», «население» и на уровне взаимодействия с ними [1, с. 278].

Так, например, перед Республикой Беларусь стоят задачи осмысления важности национальных традиций, сохранения самобытности и своеобразия родной культуры, народного искусства, создания новой концепции художественного образования и воспитания. Все это обуславливает определенный спектр направлений и задач белорусской культуры и системы образования. Современные требования к художественному воспитанию и образованию предусматривают наличие непрерывных образовательных структур на основе поэтапного, целенаправленного и последовательного развития личности.

В настоящее время осуществляется поиск новых подходов, дальнейших научно обоснованных путей развития художественной культуры. Именно эти вопросы являются основным стержнем государственной программы и новой концепции подготовки и профессиональной деятельности кадров в области художественного образования. Решение этой задачи, в свою очередь, невозможно без эффективного использования накопленного теоретического и практического опыта по преемственности содержательных и процессуальных сторон обучения и воспитания в данной области.

Реализация концепции непрерывной художественной подготовки специалистов в сфере изобразительного, декоративно-прикладного и традиционного народного творчества предусматривает выполнение следующих задач:

- осуществление преемственности в решении образовательных задач на всем пути подготовки квалифицированных специалистов;

- включение в систему непрерывного образования всех видов и типов образовательных учреждений;

- создание новых поколений образовательных стандартов, учебных программ непрерывного образования для всех его звеньев с ориентацией их содержания на интеграцию в систему национальной и мировой культуры, а также разработка соответствующей учебно-материальной базы для обеспечения учебного процесса на всех ступенях его функционирования.

Кроме преемственности содержательных аспектов обучения, непрерывная система художественного образования предусматривает и преемственность процессуальных сторон обучения, которые отражают основные элементы трансформационных процессов в системе образования.

Сегодня осуществляется поиск новых подходов, дальнейших научно обоснованных путей совершенствования системы художественного образования в подготовке специалистов в области изобразительного, декоративно-прикладного и традиционного народного искусства. Именно эти вопросы являются основным стержнем государственной программы и новой концепции сохранения, трансляции и дальнейшего развития художественной культуры Беларуси [2, с. 220–238].

Философская и психолого-педагогическая сущность формирования личности. Мыслители древности обращали внимание на зависимость человека от окружающей природы. Так, Демокрит рассматривал человека как «микрокосмос». В эпоху Возрождения

отмечались «разум и способность к творчеству», Г.В.Ф. Гегель подчеркивал в своих работах идею «человек – продукт истории». Известные сейчас авторские концепции развития личности опираются на природные или духовные начала человека, однако с появлением новых сведений о мире меняются представления о человеке и его сущности. Сегодня человек является отражением всеобщих связей, которые объединяют Землю, Разум, Жизнь. Возникает необходимость отражения этих процессов и в терминологии, так, например, «человек» – это мыслящее существо, «личность» – субъект общественных отношений, «индивид» – человек, обладающий общими и конкретными свойствами и качествами.

В ходе эволюции человек совершенствовал мозг, нервную систему, сознание, которые позволили ориентироваться в окружающем мире и творчески его преобразовывать.

В структуре личности главными элементами являются интеллект и система саморегуляции. Особенность человека – способность к унаследованию способов поведения и их развитие. Познание окружающего мира, приспособление к реальной действительности обучили человека взаимодействовать с ней, мыслить, трудиться, развиваться. А потребность в передаче опыта поколений в различных сферах деятельности человека обусловила появление кратковременной и долговременной памяти. Кроме того, возникла система норм и правил поведения – нравственность. Данная подсистема в структуре личности является не только природной, а еще и педагогической, так как обеспечивает передачу духовной культуры и в целом общение поколений, сотрудничество и кооперацию, которые стали решающим шагом социального взаимодействия человека, общества, природы [3, с. 11–17].

В качестве важной подструктуры личности выступает индивидуальность. Усложнение жизни и борьба за существование нашли отражение в человеческой индивидуальности и ее развитии и способствовали общению, взаимопомощи, разумным действиям. Сюда можно отнести задатки, одаренность, стиль деятельности, темперамент и т.д. [4, т. 7, с. 10].

Человек, будучи частью природы, является ее продуктом. В свою очередь производство объединяет людей для удовлетворения их природных потребностей.

В процессе эволюции человека была создана еще одна подструктура – направленность поведения и деятельности, которая определяется общением, трудом и воспитанием. Поэтому человек выступает не только

продуктом природы, но и продуктом условий, окружающих человека [4, т. 19, с. 198].

При изменении окружающей действительности трансформация личности проявляется в ряде основных и вспомогательных подструктур, обеспечивающих ее жизнедеятельность: 1) механизм восприятия мира (эмоции); 2) комплекс усвоения и переработки информации (сознание, интеллект); 3) саморегуляция и самоуправление поведением и деятельностью; 4) социализация и опыт общения и деятельности; 5) направленность и нравственность; 6) индивидуальность (задатки, способности, особенности); 7) комплекс продолжения, сохранения жизни.

Функционирование и развитие структурных составляющих личности определяются законами жизни и необходимы для саморазвития, продолжения жизни человека и общества. Индивид и общество одинаково заинтересованы в гармоничном развитии целостной структуры личности. Для развития индивида необходима связь с природой и исторической культурой в обществе. При этом отношения между людьми и обществом являются ведущей связью в жизни человека. Развитие общества является главной предпосылкой развития личности [3, с. 47, 52–66].

Реалии и перспективы в тенденциях развития личности. Рассматривая развитие личности в историческом контексте, ученые устанавливают несколько этапов эволюции человека. На первом этапе осуществлялась борьба за выживание. Результатом периода биологической эволюции человека была определена устойчивая форма жизнеспособности человека. На втором этапе эволюции в ходе построения цивилизованного общества осуществляется поиск оптимальной формы социального существования человечества, то есть общество служит интересам гармонического, всестороннего развития личности. На третьем этапе будут выявляться гармоничное взаимодействие разных сторон духовного развития человечества и гармонизация отношений человека, индивида с миром и самим собой. Четвертый этап будет связан с совершенствованием биологической структуры человека, а пятый этап – с обеспечением социальной гармонии общества и человека.

На всех этапах развития человечества усилится роль воспитания как важнейшего условия для преобразования мира и человека. Именно на этом пути человек, будучи продуктом природы и общества, станет их преобразователем. Уже сегодня намечается тенденция всестороннего профессионального

совершенствования личности, которая определяет достижения научно-технического и социального развития общества.

В прогнозах улучшения образования акцент поставлен на требования к качеству образования в современных условиях, а также высокой роли творческой личности. Развитие личности осуществляется через деятельность и общение. Важнейшей деятельностью является познание, которое выполняется через учение и научные исследования и составляет суть духовной жизни человека. Необходимо не только приобретать знания, но и пользоваться ими, формировать новые уровни интеллекта.

В эпоху изобилия информации происходит специализация знаний, которая требует сближения общего и профессионального образования, его постоянного совершенствования и интеграции по всем уровням и звеньям. Человек становится хорошим специалистом и смотрит на свое дело с позиции решаемых задач и науки, а на себя – с вершин общественного сознания. В результате самосознание приобретает новый уровень, повышается требовательность человека к себе и другим во всех сферах деятельности и жизни.

Нынешнему обществу нужен создатель материальных ценностей, способный всесторонне развиваться и реализовываться, обладать высокой организованностью и культурой. В современных условиях подобное возможно в системе непрерывного образования и воспитания и самообразования молодежи.

Образование характеризуется направленностью (мировоззрение), содержанием (духовное богатство общества: наука, техника, искусство, опыт), организацией. В качестве факторов общественного развития, определяющих образование, авторы называют общественное сознание, общественное бытие, научный потенциал общества, национальную культуру.

На сегодняшнем этапе общественного развития необходимо изменение содержания образования. Прежде всего, следует развивать интеллект подрастающего поколения для восприятия, применения и создания информации. Решение задач осуществляется с опорой на информатизацию общества. Так, например, актуально воспитывать интерес к знаниям и их усвоению, очень важно обучать молодежь информационной культуре, формировать творческое мышление, знать основы информатики и вычислительной техники, развивать способности личности.

С учетом изменений в современном обществе нужно совершенствовать систему образования через содержание, формы, методы

воспитательного воздействия на подрастающее поколение.

С позиции социального прогресса гармония природы и человека, общества и личности, общей истории и индивидуального развития находится в едином процессе.

Источником развития личности и основанием ее структуры выступают эволюция человека, отраженная в истории и духовной культуре общества, современность и образование, которые связывает развитие общества и индивида. Мир человека представляет духовную структуру, которая социально и природно обусловлена и корректируема.

Фактор (в переводе с латинского) обозначает источник развития. Философия для объяснения причин развития явлений использует учение об объективной и закономерной связи материального и духовного мира. Таким образом определяется главный фактор эволюции личности. Современная психология, опираясь на данный подход, доказала зависимость внутреннего мира человека от социального окружения. При этом субъективные факторы развития человека действуют, опираясь на внутренние причины, реализуя саморазвитие. Так, например, в период участия в прогрессе общества социализация личности выступает субъективным фактором, а социальный прогресс – объективным фактором развития личности. В теории формирования личности связь внешних условий и внутренних предпосылок рассматривается как движущая сила, источник образования структуры личности.

Предпосылками развития человека являются природные и приобретенные образования, которые в специальных условиях становятся факторами развития личности. Ученые к ним относят: наследственность/воспитанность; потребности/способности; особенность/опыт; направленность/восприимчивость; осознание/самосознание. Под условиями ученые понимают совокупность объектов, процессов и т.д., необходимых для изменения субъекта. Например, направленность личности и направленность общества или коллектива. Уровень духовного развития индивида и культура – уровень развития общества и возможности всестороннего совершенствования личности (условие) [5, с. 50–75].

Заключение. Воспитательный процесс как целостное явление имеет свои сущность, факторы и условия. Так, социальными условиями, которые выступают объективными факторами формирования личности, могут быть: 1 – цель, задачи, перспективы развития общества. Они выполняют роль жизненных ориентиров

и служат источником мотивации деятельности и поведения; 2 – здоровый образ жизни; 3 – национальная и мировая духовная культура, которые влияют на формирование сознания и самосознания; 4 – система общественного воспитания, соединяющая образование, семью, общественность; 5 – участие трудовых коллективов в жизни общества. Данное условие обеспечивает самоопределение личности и развитие индивидуальности. Кроме ведущих факторов формирования личности проявляются и вспомогательные, такие как активность, увлеченность, ответственность и т.д. На основе взаимодействия условий и факторов исследователи выдвигают концепцию органической взаимосвязи формирования личности, развитие воспитательного процесса и общественного прогресса. Значение человеческого фактора в наше время заключается в том, что личность сама выбирает социальные условия для развития, совершенствования или деградации. Жизненная позиция формируется целями жизни, идеалами, опытом, общественной направленностью. Благоприятная воспитательная среда создает условия для связи воспитания и самовоспитания, активности в саморазвитии. Постепенно процесс восприятия, переработки и усвоения внешнего мира внутренним миром и есть формирование человека. Следующий этап связан с выработкой нужного поведения. Бессознательное изменение личности под влиянием внешних условий переходит в сознательное изменение себя, собственного поведения и деятельности. Человек с другой позиции смотрит на действительность,

совершенствует себя и свой мир (связь сознания, самосознания и самоорганизации).

Формирование духовного мира человека зависит от содержания информации, впечатлений, как они действуют на человека, перерабатываются им. Как восприятие действует на мозг, нервную систему, сопровождается ли саморегуляцией, саморазвитием, создавая среду для внешних условий и педагогических воздействий. Следующий этап связан с установкой на поведение, изменение себя и обстоятельств.

Таким образом, внешние условия влияют на факторы формирования личности. Связь внутренних и внешних факторов рождает структуры личности: направленность, сознание, самосознание, эмоции, чувства, волю и т.д. Изменение факторов и условий их взаимодействия представляет процесс формирования личности [6, с. 51–62].

ЛИТЕРАТУРА

1. Грыгаровіч, Я.Д. Эстэтычная накіраванасць асобы студэнта: педагагічны аспект / Я.Д. Грыгаровіч. – Мінск: Бел. дзярж. ун-т культуры, 2002. – 403 с.
2. Шаура, Р.Ф. Развіццё народнага выяўленчага і дэкаратыўна-пракладнага мастацтва Беларусі ў другой палове XIX – пачатку XXI ст. / Р.Ф. Шаура. – Мінск: БДУ культуры і мастацтваў, 2006. – 384 с.
3. Кочетов, А.И. Теория формирования личности: в 2 ч. / А.И. Кочетов. – Минск: НИО, 1997. – Ч. 1: Факторы, структура, сущность формирования личности. – 207 с.
4. Маркс, К. Сочинения / К. Маркс, Ф. Энгельс. – Изд. 2-е. – М., 1961–1964.
5. Психология и педагогика: учеб. пособие / под ред. К.А. Абульхановой, Н.В. Васиной, Л.Г. Лаптева, В.А. Сластенина. – М.: Издательство «Совершенство», 1998. – 320 с.
6. Ушакова, В.М. Педагогика: учеб.-метод. пособие / В.М. Ушакова. – Минск: «Зорны Верасок», 2014. – 396 с.

Поступила в редакцию 16.08.2023

УДК 378.147:005-057.17:17.02

Проблемы нравственности в подготовке будущих менеджеров

Володько О.М.

Учреждение образования «Белорусский национальный
технический университет», Минск

В статье прослеживаются причины нравственной значимости управленческого труда, актуализируется важность воспитания нравственных качеств будущего руководителя. Исследованы принципы нравственности в управленческой деятельности – равенства, справедливости и права. Проанализированы подходы к управлению: утилитарный (благо для большинства), индивидуальный (уважение личного мнения), правовой (юридическая защита), по справедливости (объективная оценка), интеграции социальных контрактов (сочетание интересов), нравственный (на основе моральных ценностей). В рамках нравственного подхода к управлению представлены нравственные явления в трудовом коллективе: ожидания–притязания работников; коллективные традиции; индивидуальные навыки и привычки. Раскрыта сущность нравственного менеджмента, определены его характеристики: открытость, доверительность, социальная ответственность, экологичность, инновационность и креативность. Описаны функции нравственного поведения руководителя: оценочная, регулятивная, мотивационная, воспитательная. Показаны основные методы нравственного управления: убеждение, побуждение, подражание. По результатам диагностики подготовки студентов специальности «Менеджмент» установлен недостаточный уровень их нравственного развития. Предлагаются включение в содержание социальных и управленческих учебных дисциплин материалов о морали и нравственности, а в тематику студенческих исследований – проблем нравственности и нравственного менеджмента; активизация действующих и поиск новых форм и методов внеаудиторной и общественной работы по нравственному воспитанию студентов.

Ключевые слова: нравственные качества, моральные критерии, принципы, функции, нравственный менеджмент, психологический климат.

(Искусство и культура. – 2023. – № 4(52). – С. 71–75)

Moral Issues in Training Would-Be Managers

Volodko O.M.

Education Establishment “Belarusian National Technical University”, Minsk

The article discusses the reasons for the moral significance of managerial work, the importance of shaping moral qualities of a would-be leader. The principles of morality in managerial activity – equality, justice and law are investigated. Approaches to management are analyzed: utilitarian (majority wellbeing), individual (respect for personal opinion), legal (legal support), fair (objective assessment), integration of social contracts (combination of interests), moral (based on moral values). Within the framework of the moral approach to management, moral phenomena in the labor collective are presented: workers' expectations-claims; collective traditions; individual skills and habits. The essence of moral management is revealed, its characteristics are defined: openness, trust, social responsibility, environmental friendliness, innovation and creativity. Functions of the manager's moral behavior are disclosed: evaluative, regulatory, motivational, educational. Main methods of moral management are shown: persuasion, motivation, imitation. According to the results of the diagnostics of Management students training, an insufficient level of their moral development was identified. It is proposed to include measures to increase the efficiency of student moral education into the content of academic disciplines and in the subject of student research, which should involve morality and moral management issues, activation of the current and search for new forms and methods of out-of-class and public work on student moral education.

Key words: moral qualities, moral criteria, principles, functions, moral management, psychological climate.

(Art and Cultur. – 2023. – № 4(52). – P. 71–75)

Адрес для корреспонденции: e-mail: academvoksana@gmail.com – О.М. Володько

Нравственность составляет комплекс внутренних духовных качеств, которыми руководствуется человек, этических норм и правил поведения, определяемых этими качествами. Нравственность есть «совокупность норм и правил, регулирующих отношение людей в обществе на основе общественного мнения, стимулирующих или тормозящих их поведение и деятельность» [1, с. 495].

Нравственность можно рассматривать как следование определенным моральным принципам: чести, совести, справедливости, долга. Иными словами, нравственность есть мировоззрение человека, его убеждения и ценности, внутренняя жизнь личности, направляющая ее мышление и поведение в соответствии с общественными нормами, собственной совестью и свободной волей.

Нравственность приобретает особое значение как качество руководителя, оказывая исключительное влияние на социальную значимость его действий и личный пример для окружающих. Это определяет место проблемы «нравственности» в подготовке будущих менеджеров.

Проблема нравственности играет важную роль в профессиональной подготовке студентов специальности «Менеджмент». Исследование проблемы нравственности в подготовке будущих менеджеров целесообразно провести в следующих составляющих:

- сущность и роль нравственности в управленческой деятельности;
- «нравственный менеджмент»: характеристики, функции и методы;
- совершенствование обучения будущих менеджеров в вопросах нравственности.

Рассмотрим подробнее указанные составляющие.

Сущность и роль нравственности в управленческой деятельности. В содержании управленческого труда вопросы нравственности имеют особую значимость, которая определяется важностью моральной стороны и социальной ответственностью профессионального поведения руководителей. Менеджер постоянно находится в оценочном положении в глазах своих подчиненных, его личный пример непосредственно влияет на поведение сотрудников.

Понятие «нравственность» близко к понятию «мораль». Нравственность есть внутренняя установка человека, она обуславливает его личные жизненные ценности и устремления. Мораль же выступает внешним требованием к поведению и жизнедеятельности человека, сводом духовных законов и традиций социума. Можно отметить, что нравственность есть личностная характеристика человека,

а мораль – социальный регулятор его поведения. Важным инструментом влияния на общественные и производственные отношения является управление на основе нравственности.

Управление можно рассматривать как руководство людьми в сфере их профессиональной деятельности. «Под управлением при этом понимается воздействие руководителя на свой объект, направленное на достижение цели» [2, с. 9]. Воздействие осуществляется, прежде всего, на основе подходов и способов высокой организованности, компетентности, справедливости, нравственности, личного примера руководителей. В широком смысле управление выходит за рамки профессиональной деятельности, оно оказывает влияние на формирование внутреннего мира людей, их жизненных ценностей, на их поведение в обществе и быту. Эффективность управленческого воздействия напрямую зависит от авторитета руководителя, его профессиональных качеств (компетентности, эффективности) и нравственных свойств (честности, справедливости, эмпатичности).

В трудовом коллективе все связанное с деловыми качествами и личностными свойствами руководителя воспринимается особенно остро. «Личность руководителя, его характер отношений к подчиненным и стиль руководства являются первым фактором влияния на психологический климат» [3, с. 321]. Высокие нравственные свойства руководителя позволяют создать в коллективе такой психологический климат, который благоприятствует развитию конструктивных межличностных взаимоотношений, сознательной трудовой и технологической дисциплины, формированию у сотрудников чувства гордости за свою организацию, удовлетворенности в профессии.

Причины *значимости нравственности* в содержании управленческого труда:

- руководитель является примером поведения отношения, он влияет на психологический климат в трудовом коллективе, соблюдение норм служебной этики;
- жизненные ценности и нравственные качества руководителя служат примером культурного и этического поведения не только на работе, но и за ее пределами;
- все действия и поступки руководителя воспринимаются и опосредуются во внутреннем мире подчиненных, а также имеют соответствующий воспитательный эффект.

В понятии нравственности важнейшей особенностью выступает финальность моральных ценностей и императивность соответствующих регулятивов, откуда вытекает вывод о самоценности *принципов нравственности*, то есть

следование им служит не для чего-то, а является высшей, финальной целью поведения и жизнедеятельности менеджера как образованной и культурной личности. По нашему мнению, в качестве основных при подготовке будущих менеджеров можно выделить три принципа:

- равенства – все люди равны по факту своего рождения, имеют одинаковые свободы и социальные обязательства;
- справедливости – оценка людей и поступков должна осуществляться по единым критериям, вклад работника в общее дело должен восприниматься в сравнении;
- права – человек волен жить и поступать так, как он хочет, если при этом не нарушает прав, не ущемляет интересов других людей, законов и социальных норм.

Теория и практика менеджмента предлагают несколько подходов к сущности управленческой деятельности, которые представлены нами в табл.

Комментируя разные подходы, можно отметить позиции их поддержки у исследователей. Так, Г.С. Никифоров отмечает, что индивидуальный подход способствует не только личному, но и профессиональному успеху трудового коллектива, «организации, ориентированные на долгосрочную, эффективную работу, берут на себя заботу о планировании и управлении развитием карьеры» [4, с. 381]. В рамках интеграции социальных контрактов А.М. Столяренко указывает, что одним из способов совершенствования любого дела является «использование передового, дающего более высокие результаты, опыта других» [5,

с. 17]. Нравственный подход предполагает внимательное отношение к ряду «*нравственных явлений*» в трудовом коллективе:

- нравственные ожидания-притязания – это стремление к удовлетворению широкого круга потребностей и запросов, от физиологических до интеллектуальных;
- нравственные традиции – сложившиеся и устойчиво повторяющиеся явления морального характера во взаимоотношениях между сотрудниками;
- нравственные навыки и привычки – элементы нравственного опыта отдельных сотрудников, которые определяют нравственное поведение каждого из членов коллектива.

В теоретической литературе управление на основании нравственного подхода получило название «*нравственный менеджмент*».

«Нравственный менеджмент»: характеристики, функции и методы. В нравственном менеджменте посредством анализа теоретической литературы нами выделены следующие основные характеристики: открытость, доверительность, социальная ответственность, экологичность, инновационность и креативность.

Открытость – руководство ведет открытую кадровую политику, сотрудникам регулярно доводится информация о состоянии дел и перспективах развития предприятия. Топ-менеджеры доступны персоналу, они не замыкаются в «кабинетном стиле» управления, а часто бывают на рабочих местах, получают «обратную информацию».

Доверительность – менеджеры поощряют самостоятельность подчиненных, не увле-

Таблица

Подходы к управленческой деятельности

| Подходы | Содержание подхода |
|-------------------------------------|---|
| 1. Утилитарный | Стремление к достижению блага для большинства, ориентация на превосходство позитивных результатов над негативными; меньшинство должно подчиняться большинству |
| 2. Индивидуальный | Уважение личного мнения и свободы слова сотрудников, если это не мешает профессиональной деятельности коллектива |
| 3. Правовой | Обеспечение юридической защиты сотрудников в рамках действующего трудового и гражданского права |
| 4. По справедливости | Установление справедливых правил и требований, открытая и объективная оценка трудового вклада каждого работника |
| 5. Интеграции социальных контрактов | Стремление к соединению эмпирических и нормативных факторов производства, сочетание общих и индивидуальных интересов в трудовых отношениях |
| 6. Нравственный | Ориентация на нравственные ценности и моральные нормы, их приоритет в ситуациях проблемного выбора |

Примечание: собственная разработка.

каются излишним контролем и опекой, без необходимости не вмешиваются в успешную работу подчиненных, на новые вакансии выдвигают своих работников.

Социальная ответственность – руководство ведет ответственную политику перед потребителями, персоналом, партнерами и населением в районе расположения предприятия, оперативно принимает важные решения, не «прячется от проблем». Выделяются пять направлений социальной ответственности: окружающая среда; здравоохранение; развитие личности работника; образование и культура; участие в жизни общества [6, с. 29].

Экологичность – осознание руководством единства человека и природы, принятие ценностных ориентаций по отношению к сохранности окружающей среды, природоохранительная мотивация в управленческой деятельности, усвоение и следование принципам «экологии жизни».

Инновационность и креативность – новаторский и творческий подход к организации профессиональной деятельности, генерирование и внедрение нового. Значительное внимание при этом уделяется нестандартным решениям и приемам, созданию конструктивного инновационного климата, командной сплоченности, инициированию улучшений и обновлений в работе организации.

Особую роль в коллективе, формировании его психологического климата играет руководитель, поведение которого на основе нравственности по отношению к сотрудникам выполняет ряд специфических функций, которые представлены нами на рис.

Оценочная функция – восприятие подчиненными и коллегами соответствия поведения менеджера принятым моральным нормам в отношениях к персоналу, потребителям, партнерам.

Регулятивная функция – создание и поддержание правил поведения, основанных на моральных ценностях и идеалах. Нравственные регулятивы разнообразны,

каждый человек опосредует их в собственном внутреннем мире, однако в любой стабильной культуре складывается своя система общепризнанных нравственных ценностей.

Мотивационная функция – формирование во внутреннем мире сотрудников мотивов поведения, в том числе нравственных. «Мотив – это внутреннее стремление личности к определенной цели, выраженное в деятельности» [3, с. 108]. Мотивация есть «совокупность причин психологического характера, объясняющих поведение человека, его начало, направленность и активность» [7, с. 113–114].

Воспитательная функция – воздействие на нравственное развитие личности и на формирование моральных качеств работников. Через воспитание осуществляется «формирование духовного мира человека» [8, с. 111]. Поэтому будущих менеджеров следует готовить к воспитательному воздействию на подчиненных, направлять учебный процесс на усвоение форм и методов нравственного влияния на персонал.

Нравственный менеджмент выработал свои *методы управления* персоналом, которые предстоит усвоить студентам-менеджерам в процессе обучения. Ключевые методы управления на основе нравственности: убеждение, побуждение, подражание.

Метод убеждения – воздействие на подчиненных с целью формирования у них определенных профессиональных установок и жизненных ориентаций. У сотрудников воспитываются нравственные качества, востребованные при конструктивном взаимодействии с коллегами по работе при выполнении профессиональных функций. Убеждения могут быть использованы при доказательстве подчиненным моральной и материальной выгоды нравственного поведения, соблюдения моральных норм, правил профессиональной этики. Так, Д. Майерс выделяет два способа убеждения: прямой (веские аргументы) и косвенный (намек, иницилирующие согласие) [9, с. 293].

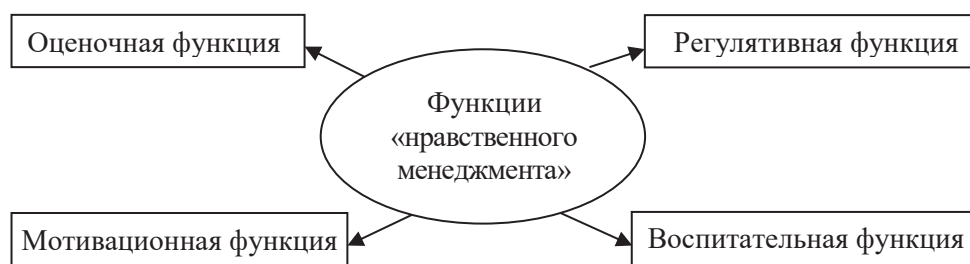


Рисунок. Функции «нравственного менеджмента»

Метод побуждения – воздействие на подчиненных с целью склонить их к определенным действиям. Побуждения могут быть выражены в форме просьбы, подсказки, совета. Так, Г. Кунц и С. О’Доннел установили, что поручение к действию в форме приказа использует потенциал подчиненных лишь на 60–65%. В то же время просьба, предварительно поддержанная убеждением, может добиться максимального раскрытия внутренних возможностей подчиненного [10].

Метод подражания – применение в качестве примера ярких нравственных образцов поведения, способных вызвать отклик во внутреннем мире сотрудников. Нравственным примером может выступать неформальный лидер коллектива, авторитетный сотрудник и сам менеджер. Действенность примера менеджера зависит от его личной убежденности, степени обладания теми качествами, которые он хочет развить у работников.

Совершенствование обучения будущих менеджеров в вопросах нравственности. Проведенная нами диагностика подготовки студентов выпускного курса специальности «Менеджмент» БНТУ (2022 г., поток из 42 чел.) продемонстрировала недостаточный уровень их нравственного развития. Так, начальный уровень показали 12 чел. (29%), базовый – 13 чел. (31%), средний – 10 чел. (24%), высокий – 7 чел. (16%).

Выполненный анализ планов учебных дисциплин специальности «Менеджмент» выявил недостаточный объем материалов о морали, нравственности, «нравственном менеджменте». Во внеаудиторной и общественной работе преобладают традиционные формы и методы, не ведется поиск новых эффективных приемов нравственного воспитания.

Для повышения уровня обучения студентов нравственности нами предлагается ряд практических мер учебно-воспитательного характера:

- включение в содержание социальных учебных дисциплин дополнительных материалов о морали и нравственности;

- расширение содержания управленческих учебных дисциплин за счет материалов о «нравственном менеджменте»;

- проведение семинаров и включение в научно-исследовательскую работу студентов (НИРС) тематики нравственности и «нравственного менеджмента»;

- активизация действующих форм и методов внеаудиторной и общественной работы по нравственному воспитанию;

- поиск новых подходов и приемов нравственного развития будущих менеджеров.

Заключение. Нравственная значимость управленческого труда определяется тем, что от руководителя, его стиля управления зависят настроенность и психологический климат в трудовом коллективе. Руководитель выступает примером отношения к работе, образцом проявления моральных и профессиональных качеств, жизненных установок, оказывая тем самым воспитывающее воздействие на подчиненных.

Нравственный подход в управлении определяется как «нравственный менеджмент» и обладает такими чертами: инновационностью, доступностью, внимательностью, доверительностью, ответственностью. Подобный подход учитывает нравственные ожидания-притязания, традиции, навыки и привычки.

Нравственный менеджмент использует различные формы утверждения морального поведения сотрудников и этические нормы как факторы корпоративной культуры и психологического климата. Нравственное управление строится на методах убеждения, побуждения, подражания. Нравственное поведение руководителя выполняет в отношениях с сотрудниками следующие функции: оценочную, регулятивную, мотивационную, воспитательную.

Диагностика подготовки студентов специальности «Менеджмент» подтверждает недостаточный уровень их нравственного развития. Для его совершенствования предлагаются включение в содержание учебных дисциплин и в тематику студенческих исследований материалов о нравственности и «нравственном менеджменте», активизация действующих и поиск новых форм и методов внеаудиторной и общественной работы по нравственному воспитанию.

ЛИТЕРАТУРА

1. Психолого-педагогический словарь / сост. Е.С. Рапацевич. – Минск: Современное слово, 2006. – 928 с.
2. Абчук, В.А. Менеджмент / В.А. Абчук. – СПб.: Союз, 2002. – 463 с.
3. Володько, В.Ф. Психология управления: в 2 т / В.Ф. Володько. – Минск: БНТУ, 2012. – Т. 1: Психология объекта и субъекта управления. – 428 с.
4. Психология менеджмента / под ред. Г.С. Никифорова. – 5-е изд. – Харьков: Гуманитарный центр, 2009. – 512 с.
5. Столяренко, А.М. Психология и педагогика / А.М. Столяренко. – 2-е изд. – М.: ЮНИТИ-ДАНА, 2008. – 527 с.
6. Михалева, Е.П. Менеджмент / Е.П. Михалева. – М.: Юрайт, 2007. – 175 с.
7. Морозов, А.В. Деловая психология / А.В. Морозов. – СПб.: Союз, 2000. – 576 с.
8. Володько, В.Ф. Воспитание: монография / В.Ф. Володько. – Минск: Право и экономика, 2007. – 448 с.
9. Майерс, Д. Социальная психология / Д. Майерс. – 7-е изд. – СПб.: Питер, 2020. – 800 с.
10. Кунц Г. Управление: системный и ситуационный анализ управленческих функций [Электронный ресурс] / Г. Кунц, С. О’Доннел; пер. с англ. – Режим доступа: <https://www.studmed.ru>. – Дата доступа: 07.03.2023.

Поступила в редакцию 26.04.2023

Самостоятельная работа в структуре подготовки специалистов художественного профиля

Сенько Д.С.

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

Развитие профессиональных компетенций, инициативности, социальной мобильности, воспитание потребности в самосовершенствовании, саморазвитии и самореализации на протяжении всей жизни выступает приоритетным требованием подготовки современного специалиста. В этой связи повышается роль и значение самостоятельной работы в структуре подготовки профессиональных кадров.

Научно обоснованная организация самостоятельной работы – важнейшее условие выявления и реализации лично значимых потребностей студента. Общепедагогические аспекты самостоятельной работы обстоятельно освещены в исследованиях, однако методы и формы организации, осуществления и контроля данного вида учебной работы еще не в полной мере раскрыли свой дидактический потенциал в профессиональной подготовке будущих педагогов-художников. На художественно-графическом факультете проведено исследование, посвященное изучению места, роли, значения самостоятельной работы в подготовке специалистов художественного профиля.

В статье на основе теоретико-методологического и научно-теоретического анализа изучен опыт организации самостоятельной работы, определены возможные направления повышения эффективности подготовки студентов художественно-педагогических специальностей. Исследование выявило ряд проблемных психолого-педагогических, организационных и учебно-творческих аспектов в обучении специалистов художественного профиля, обозначило резервные направления повышения профессионального мастерства за счет усиления практико-ориентированности направленности самостоятельной работы студентов.

Ключевые слова: самостоятельная работа, художественное образование, учебно-познавательная и творческая деятельность, профессиональные компетенции.

(Искусство и культура. – 2023. – № 4(52). – С. 76–80)

Self-Access Work in the Structure of Art Specialists Training

Senko D.S.

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

The development of professional competencies, initiative, social mobility, shaping the need for self-improvement, self-development and self-realization throughout life is a priority requirement for the training of a modern specialist. In this regard, the role and importance of self-access work in the structure of training professionals is increasing.

Evidence-based organization of self-access work is the most important condition for identifying and implementing student's personally significant needs. The general pedagogical aspects of self-access work are thoroughly disclosed in the studies; however, the methods and forms of organization, implementation and control of self-access work have not yet fully realized their didactic potential in the professional training of would-be art teachers. A study was conducted at Art Faculty, which is concerned with the study of the place, role, significance of self-access work in training art specialist.

In the article, on the basis of theoretical-methodological and scientific-theoretical analysis of literature, observation, pedagogical experiment, the experience of organizing self-access work is studied, possible directions for increasing the efficiency of training art students are identified. The study revealed a number of problematic psychological, pedagogical, organizational, educational and creative aspects in the training of art specialists, identified reserve areas for improving professional skills by strengthening the practice orientation of self-access work.

Key words: independent work, art education, educational, cognitive and creative activities, professional competencies.

(Art and Cultur. – 2023. – № 4(52). – P. 76–80)

Адрес для корреспонденции: e-mail: Senko1700@mail.ru – Д.С. Сенько

Современные социально-экономические преобразования ставят перед системой художественного образования задачи повышения национальной конкурентоспособности. Обществу нужны образованные, предприимчивые и компетентные специалисты, что в свою очередь требует от студентов умения самостоятельно добывать, преобразовывать и эффективно применять знания и полученный опыт на практике, корректировать результаты своей деятельности с учетом изменяющихся экономических и социокультурных условий [1].

Анализ состояния системы подготовки студентов художественно-педагогических специальностей выявил ряд пробелов в существующей образовательной практике: низкий уровень ценностно-мотивационной активности, недостаточную психолого-педагогическую подготовку и самоорганизацию, излишнюю формализацию знаний, снижение потребности в качественном освоении профессии, ответственности за результаты собственного труда и др. Их решение вызывает необходимость совершенствования технологии профессиональной подготовки специалистов, внедрения активных методов обучения и воспитания, изменения принципов организации учебного процесса, что обусловит максимальное раскрытие творческого потенциала обучаемых, повысит роль и значение самостоятельной работы в структуре учебного процесса.

Цель статьи – обосновать дидактические возможности самостоятельной работы в сфере подготовки будущих педагогов-художников, выявить условия повышения ее результативности.

Значение самостоятельной работы в подготовке специалиста. Студент должен иметь все необходимые условия для реализации своих лично значимых потребностей в получении знаний и практического мастерства, непрерывного саморазвития и самосовершенствования. Организация, осуществление и контроль самостоятельной работы являются одним из условий формирования профессиональных компетенций педагога-художника [2, с. 6].

Значение самостоятельной работы в формировании личности исследовали многие ученые. Методологические основы организации самостоятельной работы раскрыты в трудах Б.Г. Ананьева, А.А. Бодалева, Л.С. Выготского, А.Н. Леонтьева, С.Л. Рубинштейна, Н.Ф. Талызиной, Л.М. Фридмана и др. Психологи отмечают среди показателей готовности студентов к самостоятельной работе: характер взаимодействия с информационной средой, критическое мышление, сбор, осмысление

и преобразование информации, владение способами перевода данных из одной знаковой системы в другую, методами системной организации материала [3]. Данные качества также важны при обучении студентов художественных специальностей.

Самостоятельную работу как форму организации занятий, средство познания, эффективный способ учебно-познавательной деятельности рассматривают В.В. Давыдов, Б.П. Есипов, В.И. Загвяздинский, И.А. Зимняя, И.Я. Лернер, П.И. Пидкасистый, М.Н. Скаткин, И.И. Цыркун, С.С. Щекудова и др. Большинство авторов определяют самостоятельную работу как вид целенаправленной учебной деятельности, структурированной и контролируемой по процессу и результату самим субъектом, выполняемой без непосредственного участия преподавателя или управляемой им посредством учебно-методических материалов, информационных сред обучения. Подчеркивается, что самостоятельная работа – обязательное звено процесса обучения, предусматривающее индивидуальную работу обучаемых в соответствии с установкой преподавателя (или учебника).

Несмотря на обширные общепедагогические исследования, вопросы методики самостоятельной работы применительно к подготовке педагогов-художников в учреждениях высшего образования не попали в поле зрения ученых. В результате методы ее организации, осуществления, контроля носят скорее стихийный, чем научно обоснованный характер. В силу этого в каждом учебном заведении действуют свои подходы к задействованию самостоятельной работы в качестве дополнительного учебного ресурса при освоении специальных дисциплин (рисунка, живописи, композиции, цветоведения и т.п.).

Структурные элементы самостоятельной работы. Самостоятельная работа – это деятельность, организуемая студентом в силу его личностных побудительных мотивов, осуществляемая в наиболее оптимальное (с его точки зрения) время и контролируемая им по мере выполнения. Преподаватель участвует в управлении самостоятельной работой опосредованно за счет знания уровня подготовки студента, исполнительного мастерства, потенциала, мотивированности, проявления умений и навыков и т.п. Выполнению самостоятельной работы обязательно сопутствует ряд этапов:

- постановка учебной цели и задач преподавателем;
- осознание студентом поставленных задач, придания ей личностного смысла;

- выбор способов и средств решения, моделирование вариантов решения;
- подчинение выполнению представленной задачи других интересов и потребностей;
- самоорганизация в распределении действий и операций во времени и пространстве;
- самоконтроль и самооценка выполнения, анализ допущенных ошибок;
- итоговый контроль с участием преподавателя [3; 4].

По своему содержанию самостоятельная работа студентов художественных специальностей включает учебные, учебно-творческие и творческие (исследовательские) задания. Для качественного выполнения самостоятельная работа должна быть осознана студентом как свободная по выбору, внутренне мотивированная деятельность, которая способствует профессиональному росту, личностному становлению студента.

Практика показывает, что результаты самостоятельной работы значительно ниже аналогичной работы, выполняемой студентами под контролем преподавателя. В этой связи особое значение приобретает оптимизация практических заданий по дисциплинам специальности, выносимых на самостоятельную работу, повышение их учебно-познавательного и развивающего потенциала, инновационно-творческой составляющей, усиление функций контроля со стороны преподавателя, что призвано способствовать созданию условий для дополнительного совершенствования будущих специалистов. Анализ учебно-творческого процесса на ХГФ ВГУ имени П.М. Машерова продемонстрировал, что изменение традиционных принципов организации учебного процесса с переносом акцента на самостоятельную работу, преобразованием в связи с этим содержания, форм, методов и средств обучения и контроля практической деятельности способствует повышению результативности подготовки по дисциплинам специальности.

Несмотря на то, что самостоятельная работа проходит вне сетки расписания, она позволяет тесно взаимодействовать между преподавателем и студентом, структурироваться и корректироваться как в процессе выполнения, так и при анализе полученного результата, что требует достаточно высокого уровня сформированности самосознания, самодисциплины, рефлексивности, личной ответственности и студента, и преподавателя. Отсюда возникает необходимость внутренней мотивированности, дополнительного внимания, разъяснения студентам методов организации деятельности без участия преподавателя.

В контексте практико-ориентированного обучения в структуру самостоятельной работы студентов художественных специальностей должны быть включены следующие задачи:

- повышение уровня индивидуализации и дифференциации учебного процесса;
- развитие у студентов отношения к себе как к субъекту профессионального образования и профессионального труда;
- создание креативной образовательной атмосферы, сопровождающей аудиторную и внеаудиторную деятельность;
- формирование опыта эмоционально-чувственного и интеллектуального оценивания процесса и результата деятельности;
- поддержка непрерывной обратной связи;
- стимулирование личностно-образовательного движения, рефлексивного осмысления качества и эффективности учебно-творческой деятельности;
- формирование у обучающихся понимания самостоятельной работы как неотъемлемого компонента образовательного процесса.

Соотношение аудиторной и самостоятельной работы. Анализ практической деятельности студентов выявил, что доля их самостоятельной работы в общем объеме изучаемых дисциплин специальности, как правило, не превышает 20–30%. В то время как в новых образовательных стандартах (ОСВО 1-03 01 03-2021; ОСВО 1-03 01 06-2021) на самостоятельную работу отводится 50–60% учебного времени (табл.) [2].

Дидактический потенциал самостоятельной работы реализуется не в полной мере, влияя тем самым на качество подготовки специалиста. Анализ самостоятельной работы студентов художественных специальностей свидетельствует, что почти 60% имеют низкую мотивацию и самодисциплину при выполнении самостоятельных практических заданий, при этом у них отсутствует серьезный критический анализ как процесса своей деятельности, так и результата, умения формулировать близкие и перспективные цели личностного роста, своего профессионального становления. Естественно, что они не могут эффективно организовывать, осуществлять и контролировать собственную учебно-творческую деятельность. Опрос выявил, что только 20–25% студентов имеют представления о содержании компетенций своей будущей профессии, серьезно относятся к самостоятельной работе, качественно ее осуществляют [4]. Очевидно, что необходима разработка разноуровневых и разновекторных (с учетом специфики изучаемых дисциплин) психопедагогических методик и установок, способствующих активизации самостоятельной деятельности студентов.

Соотношение аудиторной (под контролем преподавателя) и самостоятельной работы по специальным дисциплинам (стандарты ОСВО 1-03 01 03-2021 и ОСВО 1-03 01 06-2021)

| Дисциплины | Количество академических часов по специальностям | | | |
|-------------------------------|--|------------------------|--|------------------------|
| | Изобразительное искусство и компьютерная графика | | Изобразительное искусство, черчение и народные художественные промыслы | |
| | Аудиторная работа | Самостоятельная работа | Аудиторная работа | Самостоятельная работа |
| Академический рисунок | 250 | 268 | 250 | 268 |
| Рисунок | 50 | 58 | 84 | 144 |
| Основы академической живописи | 98 | 108 | 98 | 118 |
| Академическая живопись | 56 | 50 | 52 | 54 |
| Живопись | 52 | 68 | 104 | 112 |
| Учебный рисунок и живопись | 76 | 104 | 50 | 58 |
| Композиция | 108 | 100 | 54 | 44 |
| Цветоведение | 54 | 44 | 54 | 44 |

Виды самостоятельной работы. В ходе анализа учебно-творческой деятельности студентов художественных специальностей определены 3 вида практической самостоятельной работы. В своем содержании самостоятельная работа сочетает воспроизводящие и творческие процессы:

1. Работы по заданному ориентиру (образцу) или алгоритму. Цель такого рода работ – закрепление знаний, формирование умений, навыков, воспроизведение имеющегося опыта в новых условиях. Данные задания требуют переноса уже известного способа деятельности в аналогичную или знакомую ситуацию; предполагают закрепление и расширение опыта практической деятельности на основе аналоговых заданий и ранее освоенных задач. Познавательная деятельность включает узнавание, осмысление, запоминание, систематизацию изобразительной информации.

2. Репродуктивно-творческие: предполагают осмысленный перенос сформированных способов деятельности в новые ситуации, учат анализировать конструкцию, форму, объем объекта изображения. Цель такого рода заданий – развитие эмоционально-волевой мыслительной активности, закрепление знаний, формирование новых умений и навыков, опыта творческой деятельности, формирование новых

приемов и способов практической деятельности. Познавательная деятельность строится на эмпатии, осмыслении, варьировании, преобразовании информации, визуального материала. Студент должен уметь самостоятельно находить и отбирать, генерировать новые идеи, образы, представления и методы решения.

3. Творческие. При выполнении данных заданий происходит создание новых произведений, приращение опыта учебно-творческой деятельности, перенос полученного опыта в новые нестандартные ситуации. Цель заданий – создание нового образовательного продукта, соответствующего требованиям профессиональной подготовки специалиста, анализ, обобщение и систематизация полученного опыта, выявление характерных признаков, преобразование известных способов и приемов деятельности в соответствии с выработкой необходимых компетенций. Самостоятельная работа творческой направленности требует внутреннего диалога, получения, всесторонней обработки, генерации новой визуальной информации, рефлексивного анализа ситуации, имеющихся средств и методов переработки материала. Творческий характер деятельности обучающегося проявляется в создании новых объектов, образов, идей на основе перестройки характера восприятия,

переосмысления, перекомбинирования известных способов и приемов деятельности.

Деление на виды практической деятельности носит условный характер в силу специфики художественно-творческого процесса, где сбор и накопление информации сочетается в себе восприятие, репродуктивные и творческие виды деятельности. Вместе с тем большинство заданий по художественным дисциплинам (рисунок, живопись, композиция, цветоведение и др.) можно отнести к проблемным, так как они не дублируют аналоги и знания, освоенные в ходе аудиторной работы, а требуют от обучающихся инициативы и самостоятельности в суждениях, личностного отношения, выявления причинно-следственных связей между разноуровневыми и разнохарактерными аспектами (форма, светотень, цвет, масштаб, пропорции, композиция, пространство и др.), соотнесения визуальной информации с поставленными практическими задачами, поиска новых способов и приемов художественно-образного решения, определения степени завершенности полученного результата, моделирования действий для достижения поставленной учебной задачи.

Многообразие видов практической самостоятельной работы должно найти отражение в учебных программах по специальным дисциплинам для максимального задействования их возможностей в подготовке специалиста. При организации и осуществлении учебного процесса необходимо учитывать, что многообразие в смене видов самостоятельной деятельности взаимосвязано с многообразием способов обучения в структуре урока, которые постепенно становятся методами самостоятельной работы обучаемых.

Заключение. Самостоятельная работа – важнейший компонент подготовки специалистов художественного профиля. Являясь движущей силой учебного процесса, самостоятельная работа позволяет активизировать выполнение аудиторных заданий, ускоряет освоение учебного материала за счет восполнения знаний и практического опыта, формирования системного мышления, самоорганизации деятельности.

Изучение организации самостоятельной работы выявило ряд резервных направлений совершенствования профессионального мастерства студентов художественных специальностей, условия, влияющие на оптимизацию практико-ориентированной образовательной среды художественно-графического факультета:

1. Разработка учебно-методических рекомендаций для студентов и преподавателей по организации, выполнению, контролю самостоятельной работы.

2. Внедрение в процесс подготовки специалистов комплекса самостоятельных разноуровневых учебно-творческих заданий по дисциплинам специальности, коррелируемых с целями, задачами и содержанием аудиторных заданий.

3. Актуализация средств и методов стимулирования познавательной активности, личностных потребностей, рефлексивной деятельности.

4. Систематизация фонда практических заданий, мультимедийных и видеоматериалов, служащих ориентировочной основой самостоятельной работы студентов.

5. Совершенствование форм и методов индивидуального контроля и оценивания результатов самостоятельной учебной деятельности с учетом индивидуального отношения, систематичности, объема и качества полученных результатов.

ЛИТЕРАТУРА

1. Концепция развития системы образования Республики Беларусь до 2030 года [Электронный ресурс] / Национальный правовой Интернет-портал Республики Беларусь. – Минск, 2022. – Режим доступа: <https://pravo.by/document/?guid=12551&p0=C22100683&p1=1>. – Дата доступа: 22.01.2023.
2. Образовательный стандарт высшего образования (ОСВО 1-03 01 03-2021). Введ. 20.04.22 [Электронный ресурс] / Национальный фонд технических нормативных правовых актов. – Минск, 2022. – 10 с. – Режим доступа: www.tnra.by. – Дата доступа: 12.01.2023.
3. Организация самостоятельной работы по психологии: учеб. пособие для студентов заочной формы обучения направления «Психолого-педагогическое образование» / сост. О.И. Близнцова, С.В. Коваленко. – Нижневартовск: Изд-во Нижневарт. гос. ун-та, 2014. – С. 3–6.
4. Сенько, Д.С. Самостоятельная работа как условие формирования профессионального мастерства студентов художественных специальностей / Д.С. Сенько // Теория и методика профессионального образования: сб. науч. ст. / Респ. ин-т повышения образования; редкол.: А.Х. Шкляр (отв. ред.) [и др.]. – Минск: РИПО, 2022. – С. 104–110.

Поступила в редакцию 27.04.2023

УДК 76.02:7.012:378.147

Импровизация в композиции: из опыта преподавания станковой графики

Костокрыз О.Д.

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

Статья посвящена актуальному вопросу значения импровизации в творческом процессе, изобразительном искусстве и педагогической работе. Актуальность данного материала также заключается в систематизации и переосмыслении многолетнего практического опыта автора в преподавании станковой графики на художественно-графическом факультете.

Развитие творческого потенциала и достижение высокого уровня профессиональных компетенций студентов художественных специальностей во многом зависит от глубины их теоретической подготовки. Одной из таких компетенций является способность к импровизации, что в свою очередь требует от самих педагогов высокого уровня владения навыками педагогического показа в области рисунка, живописи и композиции. Автор делится личным практическим опытом творческой графической композиционной импровизации тренинга с целью развития импровизационности как важного профессионального качества художника-педагога.

Важнейшей из задач курса композиции на художественно-графическом факультете является формирование и развитие у студентов композиционного мышления, часть которого составляют импровизационные навыки.

В статье выделено особое качество творческой деятельности – импровизационность, которое автор трактует как значимый компонент любой целенаправленной деятельности, определяющий ее творческий характер. При грамотно организованной учебной работе импровизационность можно и необходимо развивать.

Ключевые слова: *творчество, изобразительное искусство, композиция, импровизация, импровизационность, станковая графика, учебный процесс.*

(Искусство и культура. – 2023. – № 4(52). – С. 81–86)

Improvising in Composition: The Experience of Teaching Easel Graphics

Kostogryz O.D.

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

The article addresses a current issue of the significance of improvising in the creative process, in fine arts and in pedagogical work. The topicality of the paper lies also in systematization and reconsideration of the long-term practical experience of the author in teaching easel graphics at Art Faculty.

The development of the creative potential and high level of professional competencies of Art students depend to a great extent on their profound theoretical training. One of such competencies is the ability to improvise, which, in its turn, requires a high level of teacher’s skills of pedagogical exhibition in the field of drawing, painting and composition. The author shares his personal practical experience of training creative graphic compositional improvisation which aims at the development of improvising as an important professional quality of the artist teacher.

One of the most important tasks of the course of Composition at Art Faculty is shaping and development of student composition thinking, a part of which is improvising skills.

The article emphasizes a special quality of creative activity – improvisation, which the author defines as a significant component of any purposeful activity, which determines its creative character. With properly organized academic work improvisation can and must be developed.

Key words: *creativity, fine arts, composition, improvisation, improvising, easel graphics, academic process.*

(Art and Cultur. – 2023. – № 4(52). – P. 81–86)

Адрес для корреспонденции: e-mail: Kostogryz@tut.by – О.Д. Костокрыз

Импровизация (от лат. *improvisus* – неожиданный, внезапный) – вид творчества, процесс создания художественного произведения в момент исполнения, не подготовленного заранее. Важно, чтобы тема задавалась со стороны или возникала внезапно. Импровизацией могут называть и само произведение, созданное таким образом.

Дар импровизации всегда волновал воображение людей искусства. Великий поэт А.С. Пушкин посвятил данному феномену свое произведение «Египетские ночи» (1835). Сочетание прозы и поэзии делает эту незавершенную повесть особенной в его творчестве. «Всякий талант неизъясним», импровизацию в поэзии А.С. Пушкин понимал как необъяснимый дар, высшее проявление поэтического таланта. Но импровизация имеет место не только в поэзии или музыке.

В процессе преподавания специальных дисциплин на художественно-графическом факультете важно донести до студентов значение импровизации, импровизационных процессов в художественном творчестве, в изобразительном искусстве в частности.

На теоретических и практических занятиях по композиции необходимо освещать особенности творческого процесса, одной из которых является импровизация. «Многие художники наряду с капитальными работами оставили значительное количество эскизов на свободную тему. В потребности к различного рода импровизациям отражаются накал воображения и стремление к поиску новых возможностей... Чувство импровизации неотделимо от знания материала, представления и фантазии» [1, с. 22]. Примеры из истории изобразительного искусства, из творческого наследия признанных мастеров иллюстрируют специфику импровизации в живописи и графике, а также вдохновляют студентов на более осознанное и смелое освоение принципов творческого поиска.

В рамках данного материала, как и на занятиях по композиции, не предполагается глубокое и всестороннее освещение проблем импровизации. Цель статьи – проанализировать и обобщить педагогический опыт автора и предложить возможные пути формирования у студентов импровизационных навыков в процессе изучения станковой графики.

Художники и импровизация. Художник Ганс Гольбейн Младший (XVI в.), звезда первой величины немецкого Возрождения, обладал универсальным даром. Его творческое наследие включает в себя монументальные росписи, витражи, станковую живопись,

эскизы ювелирных изделий, книжные заставки в технике ксилографии. В контексте данного исследования нас интересует яркий пример импровизации в исполнении молодого Гольбейна. Искусствовед В.А. Пахомова пишет о его рисунках пером на страницах книги «Похвала глупости» Эразма Роттердамского следующее: «Рисунки эти родились экспромтом. Вероятно, попав в руки Гольбейна, книга Эразма настолько его воодушевила, что он тут же на ходу, по мере чтения разрисовал ее поля. Его зарисовки не столько иллюстрации в обычном понимании, сколько моментальная реакция на прочитанное... В рисунках нет ни единого плана, ни общего руководящего принципа» [2, с. 18]. Речь идет о восьмидесяти рисунках, выполненных за 10 дней.

Рембрандт Хэрменс ван Рейн (XVII в.) создал большое количество самостоятельных рисунков, которые не являлись подготовительным материалом к его картинам. М.И. Флекель утверждает, что в отличие от многих художников «Рембрандт обладал исключительной быстротой и решительностью образного мышления. Мысли у него были настолько тесно связаны с их художественным воплощением, что они возникали сразу как совершенно законченные представления-композиции. Такие внезапные импровизации, которые беспрерывно рождались его фантазией, требовали немедленной фиксации» [3, с. 16].

Интуитивная импровизация использовалась в процессе создания живописных произведений художником Анри Матиссом. В своей статье в журнале «La grande revue» в 1908 году он писал: «... Основное назначение цвета – служить возможно лучше экспрессии. Я располагаю тона на картине без всякого определенного плана. Если с самого начала и, быть может, без ведома моего сознания какой-нибудь тон меня привлечет или остановит, то, по большей части, по окончании картины я вижу, что я его сохранил, в то время как последовательно изменил и преобразовал все остальные. Экспрессивная сторона цвета воздействует на меня чисто инстинктивным путем» [4, с. 104].

В XX веке импровизацию использовали как творческий метод многие художники. Абстрактный экспрессионизм в живописи яркий тому пример. Он заявляет определенное отношение к творческому процессу, декларирует доминанту и свободу экспрессии. Подобно другим современным направлениям живописи абстрактный экспрессионизм неоднороден. При этом такие разные произведения Марка Тоби, Барнетта Ньюмана, Виллема де Коннинга, Джексона Поллока и Марка Ротко объединяет

то, что творческая индивидуальность ярче всего проявляется в спонтанной импровизации.

Владимир Колтунов, яркий иллюстратор и рисовальщик 1960–1980-х годов, писал в своих дневниках, что когда он работает над книгой, над иллюстрацией, он знает, что у него получится: «Но когда я начинаю рисунок с натуры, я не знаю, что у меня получится в результате, так как я на ощупь иду по восприятию всякий раз и бываю несколько удивлен тем, что у меня получилось...». При этом он утверждал, что очень важно «много знать в своем деле – тогда наступает в жизни художника такой счастливый момент, когда его багаж *выражается безотчетно* (выделено нами. – О.К.), когда художник как бы забывает себя...». И как результат получается «сильная форма», настоящее искусство! [5, с. 205]. Натурные рисунки художника являются не подготовительным материалом, а произведениями искусства, с выверенной композицией и философской образностью.

Искусствовед Ю.А. Герчук пишет о творческом методе Евгения Добровинского: «Сам художник говорит даже, что начиная лист он не всегда знает, будет ли он в конце концов изобразительным или шрифтовым. И результаты такой работы, при всей их композиционной стройности и изяществе, часто не кажутся завершенными самоценными листами, но скорее артистическими эскизами каких-то будущих композиций, на лету схваченными графическими мотивами или даже упражнениями руки рисовальщика и каллиграфа (“не получается, но надо бы, – считает Добровинский, – и художнику упражняться каждый день, как музыканту”»)» [6, с. 14].

В наше время понимание природы творчества и учебного процесса в области искусства усложнилось, но уважительное внимание к поискам и находкам художников прошлых эпох помогает сформировать у студентов качественные профессиональные компетенции.

Учебный процесс, как любой вид целенаправленной деятельности, планируется, строится на отработанных, «отрепетированных» действиях педагога. Во время подготовки к практическим занятиям по композиции преподаватель в обязательном порядке продумывает и планирует свою работу с обучающимися. Тщательная подготовка к занятиям помогает повышать качество педагогической работы. Но плановость и порядок постоянно «сталкиваются» с непредсказуемостью участников процесса. У каждого студента свое восприятие, свои способности, свой темп усвоения материала и личностного профессионального роста. Каждый учебный коллектив неоднороден, не тождественен другому

подобному коллективу. И здесь важно понимать, что педагогу-практику, а также будущим педагогам необходима такая профессиональная компетенция, как способность импровизировать – импровизационность.

Импровизационность – особое качество творческой деятельности, более того, это один из компонентов деятельности, который во многом и определяет ее творческий характер. Современная психология творчества трактует импровизационность как условие развития потенциала креативности личности, как отказ от шаблонных решений. Творческая деятельность подобно принципам развития живой природы представляет собой процесс взаимодействия уже найденного и собственно процесса поиска. Стереотипность и импровизационность трактуются как борьба и единство противоположностей. Стабильная база, накопленный личный опыт художника, который включает в себя опыт предшествующих поколений, должен учитывать изменчивость жизни. Импровизационность и является тем качеством личности, которое дает шанс связать уже имеющийся опыт с требованиями не только сегодняшнего, но и «завтрашнего» дня.

Одним из эффективных педагогических приемов в области визуальных искусств всегда считался практический показ. Педагогический рисунок предполагает различные модели работы преподавателя по рисунку и композиции. Во время трудовой деятельности в обычной средней школе автор данного материала при подготовке к занятиям заранее разрабатывал, с контролем временного отрезка, и закреплял повторами рисунок, который на следующий день при объяснении темы выполнял мелом на школьной доске во время урока изобразительного искусства. Но занятия по композиции в детском коллективе, конечно же, требуют от педагога и импровизационных действий. Дети сами часто импровизируют при выполнении своих работ на только что услышанную тему и в то же время нередко просят помощи у педагога, не зная как завершить спонтанно начатое. Опыт импровизации педагога в школе может и должен накапливаться, что позволит ему решать неожиданно возникающие творческие задачи на более высоком уровне.

Моделирование творческого процесса. На занятиях по учебному рисунку или живописи в учреждении высшего образования преподаватель нередко берет карандаш или кисть и поправляет студенческий рисунок или этюд. Иногда выполняет свою работу, демонстрируя студентам процесс достижения результата необходимого уровня. Гораздо реже подобное

происходит на занятиях по композиции. Обычно педагог демонстрирует образцы (работы студентов и художников), анализирует их и затем комментирует эскизы обучающихся в разной степени конкретики, нередко дает более «слабым» ученикам прямые указания о размещении элементов композиции, цветовом и тоновом решении. Но в рамках курса композиции мы полагаем, что главной задачей преподавателя является не механическая демонстрация домашних «заготовок», композиционных шаблонов и «правка» работ студентов в режиме «этот эскиз лучше, работай с ним», «поставь так», «используй холодную гамму». Элементы импровизационной деятельности педагога на подобных занятиях, несомненно, присутствуют, но чаще всего это работа «наборами» готовых решений. На начальном этапе (на первом курсе) подобный подход имеет смысл. Но если его не менять на протяжении всего курса композиции, мы получаем пассивного студента, не способного принимать самостоятельные и, что особенно важно, профессионально оправданные действия в области композиционных поисков оригинального художественного образа.

Мы полагаем, что при обучении композиции в решении подобных проблем необходимо использовать метод моделирования творческого процесса. Преподаватель, объяснив задачи эскизного поиска для конкретного задания по композиции, предлагает студентам усилиями всей группы определить сюжет, выбрать формат, масштаб изображения и другие компоненты. Сам же в процессе обсуждения, принимая в нем активное участие, на большом формате (чтобы было видно всем) выполняет эскиз композиции. Работать следует, быстро реагируя на изменения, с чем-то соглашаясь и меняя эскиз, от чего-то аргументированно отказываясь. Материал должен помогать быстро осваивать формат А1 или А2 и также быстро вносить исправления. Работа возникает на глазах студентов и позволяет им быть увереннее в своей, в том числе самостоятельной, работе. Направляющая роль педагога будет очевидна, но он может продемонстрировать живой творческий процесс, а не готовые произведения других художников или студентов.

В педагогической практике автора данного материала имеется, на наш взгляд, интересный и полезный импровизационный опыт. В течение одного учебного года был разработан и проведен дополнительный курс по композиции в станковой графике, который включал в себя несколько лекционно-практических занятий для всех желающих. Проводились они

во внеучебное время, заранее вывешивалась афиша и, что хотелось бы отметить, каждый раз собиралось около сорока человек: студенты дневного и заочного отделений с первого по пятый курс, а также два или три преподавателя нашего факультета.

Каждое занятие состояло из трех частей: собственно лекции по композиции (30–40 минут), мастер-класса по композиционному рисованию (20–30 минут) и самостоятельной работы присутствующих, без контроля лектора (20 минут). Теоретическая лекционная часть предваряла практическую часть.

Так, например, в лекции «Волшебная сила диагоналей» были рассмотрены вопросы «динамики станковой композиции в целом» и «динамики диагональных построений в частности». Речь шла о равновесии в нестатичных структурах, о линейно-векторном анализе станковой композиции, о «методе диагоналей» и его возможностях. В презентации внимание собравшихся были предложены работы студентов и художников с использованием «нисходящей» диагонали, «восходящей» диагонали, а также произведения, в которых композиция построена на использовании двух диагоналей формата. Структурный анализ сопровождался схемами представленных композиций. Затем состоялся мастер-класс по композиционному рисованию. После показа нескольких своих творческих работ автор предложил «задать» ему тему общими усилиями и выполнил эскиз композиции, комментируя свои действия и обсуждая с присутствующими *возможные варианты развития темы*. Композиция была построена по двум диагоналям, а сам мастер-класс являлся *попыткой смоделировать процесс импровизационного поиска* и оформления темы «с чистого листа» без предварительной подготовки. Мы полагаем, подобное моделирование творческого процесса в обучении в области изобразительного искусства играет важнейшую роль.

Развитие импровизационных навыков в учебном процессе. В некоторых университетах на экзаменах по композиции при поступлении абитуриентам тема заранее неизвестна, а время ограничено. Это означает, что подобный экзамен проверяет не только базовый уровень знаний, но также импровизационный ресурс будущих студентов. Экзамен, которым завершается курс композиции, обычно теоретический, а итоговая работа выполняется длительное время. Мы убеждены, что формат завершающего экзамена должен включать выполнение эскизов в малое время, темы можно давать 2–3 на выбор. Мы проводили

подобные экзамены по графике для студентов выпускного курса, и обнаруживалось немало проблем. Основная из них, к сожалению, связана с доминированием шаблонных решений.

При проведении учебных занятий по композиции совместные с преподавателем вариативные поиски студентов (эскизы) нередко являются импровизациями. Кроме этого есть упражнения на развитие воображения – студентам предлагают «проиллюстрировать» стихи или музыкальное произведение при ограниченном времени, то есть соблюдается основное условие импровизации: заданная тема и решение «здесь и сейчас». Причем можно ставить условие, чтобы рисунок был выполнен за то время, пока звучит музыка! Если студенты подготовлены преподавателем к подобным заданиям, их рисунки, по сути, будут представлять собой абстрактные композиции-импровизации.

С благодарностью вспоминая своего Учителя Л.С. Антимонова, хотелось бы рассказать об одном из интересных упражнений, которое он предлагал студентам в начале курса графики. Он часто подчеркивал значение интуиции в творчестве, и поэтому задание формулировалось так: 1 этап – случайным образом по периметру формата А3 ставились точки, 2 этап – из каждой точки без плана студент проводил заданное количество (2–4) линий «от руки», соединяя ее с другими точками. Когда начинала проявляться структура абстрактной композиции, оставшиеся линии проводились более осознанно. 3 этап – полученные при пересечении линий многоугольники закрашивались или заштриховывались, исходя уже из «предвидения» результата. Итак, было положено начало интуитивно-случайное, постепенно (но довольно быстро) переходящее в осмысленный процесс, контролируемый логикой предыдущего художественного опыта. Студент переставал бояться работать, ослабевал «страх белого листа».

В контексте нашей темы следует не забывать о рисунке, из которого «вырастает» художник, о набросках. Нас интересуют краткосрочные (до 10 минут) наброски с натуры, по памяти или по представлению. «Наряду с набросками, исполненными за 15–20 минут, а то и за час, секундные наброски требуют от автора не меньшей взыскательности и напряжения. Как правило, подобные наброски создаются под впечатлением и воплощают быстро сменяющуюся ситуацию, вызваны стремлением остановить мгновение. В выразительной точности скупых линий необходимо схватить мимолетность и динамику ситуации» [1, с. 53]. Момент импровизационности в таких

набросках очевиден, особенно в набросках с не позирующей модели, группы людей или животного. «Каждый набросок – это явление, это случай, который не повторится» [1, с. 46]. Многие авторы учебников по рисунку рекомендуют делать наброски по любому поводу, а иногда и без повода – упражнение для руки и глаза. Как и музыканту – упражняться каждый день. Мы убеждены, что системно упражняться студентам и преподавателям нужно также в области композиции.

Композиционный тренинг для педагога. Исходя из личного творческого и педагогического опыта, автор данной публикации убежден, что сам педагог должен практиковаться систематически не только в рисунке (например, делать наброски), но и в композиции. Причем речь идет о том, что наряду с созданием продуманных графических «выставочных» произведений полезным тренингом для художника-педагога будет работа в области творческой графической *композиционной импровизации*.

Материал и формат таких импровизаций может быть любым: чернила или тушь, акварель или гуашь, карандаш или уголь. Графику определяет не материал, а использование изобразительных средств. Важно, чтобы материал позволял работать быстро! Творческая деятельность не планируется, а начинается спонтанно с нескольких случайных, необдуманных линий или пятен.

«Первые линии и пятна следует наносить на лист, не пытаясь представить себе композицию уже в законченном виде. То есть первые элементы композиции должны ставить перед автором еще не решенные задачи: соотношения черного и белого, взаимодействия формы и пространства, ритмической организации композиции, определения композиционного центра и т.д.» [7, с. 196].

В подобных тренингах можно делать и реалистические, и абстрактные композиции, только учитывать при этом специфику указанных областей изобразительного искусства – сюжетность реализма и ассоциативную чувственность абстракции.

«Важным фактором является время выполнения работы, его должно быть мало для логического, неторопливого осмысления того, что намечается на листе. В творческой деятельности художники активно используют интуицию. Вот и в данном случае необходимо прислушиваться к своим ощущениям, быстро реагировать на “проявляющиеся” композиционные связи изображения» [7, с. 196].

Такие импровизации – это не только метод профессионального совершенствования,

но и возможность научиться быстро выполнять вполне «выставочные» графические листы. Существует традиция давать подобным работам название «Импровизация №...», но автор имеет право на любой вариант.

Заключение. Главной задачей курса композиции следует полагать формирование и развитие у студентов композиционного мышления, частью которого является способность к импровизации, без которой композиционный поиск в принципе невозможен. Для решения этой задачи педагогу важно использовать весь спектр методов и приемов, в том числе метод моделирования творческого процесса. В то же время студенты должны понимать значение импровизационного опыта для своей будущей профессиональной деятельности в сфере преподавания специальных дисциплин. Мы полагаем, что все педагоги сталкиваются в своей работе с необходимостью

импровизировать, важно, чтобы они делали это осознанно, владея механизмом и возможностями импровизации.

ЛИТЕРАТУРА

1. Авсиян, О.А. Натура и рисование по представлению / О.А. Авсиян. – М.: Изобразительное искусство, 1985. – 152 с.
2. Пахомова, В.А. Графика Ганса Гольбейна Младшего / В.А. Пахомова. – М.: Искусство, 1989. – 232 с.
3. Флекель, М.И. Великие мастера рисунка – Рембрандт. Гойя. Доре / М.И. Флекель. – М.: Искусство, 1974. – 272 с.
4. Матисс, А. Заметки живописца / А. Матисс // Рисунок. Живопись. Композиция: хрестоматия. – М.: Просвещение, 1989. – С. 104–105.
5. Загянская, Г. Владимир Колтунов / Г. Загянская // Искусство рисунка. – М.: Советский художник, 1990. – С. 204–217.
6. Герчук, Ю. Лаборатория графического языка / Ю. Герчук // Творчество. – 1986. – № 1. – С. 14–15.
7. Костокрыз, О.Д. Композиционная импровизация в станковой графике / О.Д. Костокрыз // Наука – образованию, производству, экономике: материалы XX(67) Регион. науч.-практ. конф. преподавателей, науч. сотрудников и аспирантов, Витебск, 12–13 марта 2015 г.: в 2 т. / Витеб. гос. ун-т; редкол.: И.М. Прищепа (гл. ред.) [и др.]. – Витебск, 2015. – Т. 1. – С. 193–196.

Поступила в редакцию 04.10.2023

УДК 745.51:730:592

Летняя учебная практика – первый шаг к самостоятельному творчеству

Герасимов А.А.

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

Данная статья имеет цель раскрыть содержание и показать особенности заданий, выполняемых в период летней учебной практики студентами специальности «Дизайн предметно-пространственной среды».

В исследовании сделан акцент на неразрывной связи теоретических знаний с их непосредственным применением в практической дизайнерской деятельности. Учебная практика имеет особое значение, поскольку формирует у студентов умения и навыки по рисунку в условиях проектной деятельности, развивает навыки дизайнерского мышления, повышает рост их профессионального мастерства в области макетирования. Летняя учебная практика завершает обучение на курсе и способствует переходу на следующую ступень обучения.

В качестве иллюстративного материала автором использованы наброски и эскизы студентов, выполненные в различных графических техниках, а также макеты арт-объектов, созданные из бумаги и пластика.

Ключевые слова: дизайн, дизайн-проектирование, трансформация, арт-объект, макет, образность.

(Искусство и культура. – 2023. – № 4(52). – С. 87–90)

Summer Academic Practice as the First Step to Independent Creativity

Gerasimov A.A.

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

This article aims to reveal the content and show the features of the tasks performed during the summer academic practice by students majoring in Design of the Object Spatial Environment.

The study focuses on the inseparable connection of theoretical knowledge with their direct application in practical design activities. Academic practice is of particular importance, since it forms students' skills in drawing in the open air, develops design thinking skills, and increases the growth of their professional skills in the field of layout. Summer academic practice completes the course and facilitates the transition to the next training level.

As illustrative material, the article uses students' sketches made in various graphic techniques, as well as models of art objects made of paper and plastic.

Key words: design, project, transformation, art object, layout, figurativeness.

(Art and Cultur. – 2023. – № 4(52). – P. 87–90)

Прежде всего, необходимо уточнить современное определение практики в образовательном процессе. Педагогическая энциклопедия трактует данное понятие так: «Преобразовательная и созидательная деятельность людей, творчески осваивающих мир, работа, занятие по специальности как основа опыта, умения, одна из форм обучения – применение и закрепление полученных в процессе обучения теоретических знаний на предприятиях, в учреждениях и т.п.» [1].

При изучении роли практики в процессе профессиональной подготовки студентов следует выделить ее диалектическое единство с теоретической подготовкой. Я.А. Коменский в книге

«Новейший метод языков» сформулировал соотношение теории и практики в образовании достаточно лаконично: «...теория без практики бесплодна, практика без теории неразумна...». Из вышесказанного уже достаточно давно установлено, что оптимальное сочетание в учебном процессе высшей школы теоретической и практической подготовки является важным условием повышения качества профессиональной подготовки будущего специалиста.

Дизайн, как и любой другой вид творческой деятельности, – это, прежде всего, созидание, т.е. единственное действительно интеллектуальное действие, уникальный продукт ума. Только создание нового доказывает,

Адрес для корреспонденции: e-mail: santos1969@rambler.ru – А.А. Герасимов

что студент не просто усвоил теоретический материал, но и понимает, как его применить в практической деятельности. Творческое воображение дизайнера или, выражаясь современным языком, креативность – не врожденный талант, а способность, которую можно развивать только на практике.

В нашем понимании практика в учебном процессе должна интенсифицировать процессы профессионального становления будущего дизайнера, его профессиональное самоопределение, самопознание, творческую самореализацию и саморазвитие.

Цель данной статьи – раскрыть содержание и показать особенности работы студентов в период летней учебной практики.

Летняя учебная практика студентов I курса специальности «Дизайн предметно-пространственной среды» является неотъемлемой частью учебного процесса и подводит итог обучения на первом курсе. Ее цель может быть сформулирована как включение студентов в учебно-профессиональную деятельность и формирование у них профессиональной компетентности как качественного показателя профессионально-дизайнерской подготовки. При этом компетентный дизайнер сегодня должен владеть деятельностью в проектно-художественном направлении (рисунок, дизайн-проектирование, проектная графика, композиция и т.д.), а также деятельностью в конструкторско-технологическом направлении (пластическое моделирование).

В период практики у студентов формируются не только навыки анализа и чувства природных форм, но и умения использования их особенностей и природных качеств, в процессе проектирования реальных объектов дизайна.

В задачи практики входит развитие художественного восприятия, образного мышления, умений формировать свое видение, расширять кругозор.

Летняя учебная практика проходит в четыре недели и разбита на 4 этапа:

1. Зарисовки растений и животных с натуры на пленэре.
2. Дизайн-проектирование арт-объекта. Матрица 1 (растения).
3. Дизайн-проектирование арт-объекта. Матрица 2 (животные).
4. Выполнение арт-объекта в материале (бумага, пластик).

Этап 1. На первом этапе ознакомительной практики студенты закрепляют приобретенные умения и навыки выполнения зарисовок и набросков, первичного эскизного поиска; расширяют и углубляют собственное

восприятие природы как прообраза объектов дизайна; развивают критическое мышление (умение выявлять в объекте главное и отбрасывать второстепенное).

Основополагающим моментом на данном этапе является понимание, что в какой бы форме дизайнер не отражал окружающий мир, источником образов всегда служит сама объективная реальность. От того, как он воспримет заинтересовавший его объект действительности, во многом зависит результат его творческого поиска. Даже в совершенно условных произведениях сохраняется намек, ассоциативность с тем или иным объектом или явлением окружающего мира, как бы сильно ни отличались элементы той воображаемой реальности, которая создана фантазией художника и которая составляет «внутренний мир» произведения, от реалий действительной жизни, послуживших объектом для творчества и художественного осмысления. Эту мысль еще в XIII веке четко сформулировал известный средневековый философ Бонавентура: «Искусство дополняет то, что сделано природой, оно может отнимать, прибавлять или изменять элементы, уже созданные природой» [2]. Большинство современных дизайнеров также сходятся во мнении, что все, даже самые фантастические контуры, линии и элементы можно наблюдать в природе. Это касается не только формы, но и других качеств – цвета, фактуры. Человек, который сам является частью мира, не способен выйти за пределы пластических форм естественного окружения. Его воображение опирается как бы на их каталог, созданный природой.

Обращаясь к природе как к источнику (прообразу) будущего дизайнерского решения, важно проявить живой интерес к форме, ее построению, структуре, точности силуэта, пластичности линии, фактуре. Нужно помнить, что зарисовки должны иметь не просто эстетический характер, а давать информацию, которая на последующих этапах практики пригодится при разработке арт-объектов. В зависимости от объекта структура зарисовки может быть лаконичной (рис. 1, 2) или стремиться к усложненной пластике (рис. 3, 4), выявлению конструктивных особенностей (рис. 5, 6), визуальной зрелищности (рис. 7, 8). С данными целями согласуются и графические материалы, которыми выполняются наброски и зарисовки. Актуально в процессе работы найти графические приемы, которые усилят образно-художественную сторону мотива, подчеркнут его характер.

Помимо выражения ключевой художественной идеи, для упражнений остаются важными компоновка изображения на листе, сочетание

тоновых пятен, линий. Их чередование и ритм вместе с буквенной информацией должны составить некоторую целостность. Данные упражнения, выполненные с достаточной степенью отчетливости в карандашном или тушевом наброске, позволяют развить у студентов умение точно передавать в быстром рисунке свою основную идею и трансформировать простые зрительные впечатления в визуальную оформленную структуру (изображение).

Это играет исключительную роль для успешной работы над последующими заданиями, в которых путем трансформации реальных природных форм необходимо получить арт-объект.

Описанная тренировка позволяет выработать у студента не только высокую степень быстрого рисунка, но и приобрести одно из важнейших качеств – умение методически последовательно и вполне осознанно выстраивать схему процесса предварительной работы над проектом.

Этап 2, 3. На очередном этапе учебной практики студентами выполняются два задания в виде заполнения печатных матриц размером 60х60 см (рис. 9, 10).

Обе матрицы создаются по единому образцу и имеют идентичный порядок выполнения и различаются только природным объектом, лежащим в основе задания (растение или насекомое).

Выполнение задания проводится по схеме:

1. Сбор фотоматериалов по теме задания. Выбор мотива – очень важный момент, так как растение или насекомое изначально обладает своей декоративной красотой и неповторимой индивидуальной формой. Зачастую бывает достаточно небольшого вмешательства (трансформации), чтобы она приняла форму объекта дизайна.

2. Линейно-графические трансформации природного мотива. Цель этого поиска – сохранить основной характер, образ природного мотива, понять силуэт, линейную форму не как средство копирования натуры, а как ассоциативный способ выражения характера и образа, скрытого в растительном природном мотиве или насекомом. В процессе выполнения задания студенты выполняют три варианта трансформации: линейную; линия + пятно, линейное изображение дополняется крупными заливками; усложнение внутренней формы, т.е. наполнение изображения декоративными элементами.

3. Выполнение линейно-графических трансформаций природного мотива дает возможность перейти к поиску объемной формы арт-объектов.

Понятие «арт-объект» (лат. *arte* – искусственно) в литературе трактуется довольно широко. В данном случае под арт-объектом понимается художественный объект, лишенный функционально-утилитарных качеств и направленный на привлечение внимания и визуальное взаимодействие со зрителем. К нему предъявляются эстетические и технологические требования. К эстетическим относятся информативность, композиционное совершенство и гармоничность формы. Под информативностью понимаются признаки, позволяющие опознать прообраз изделия, а композиционным совершенством и гармоничностью формы – наличие главного мотива, который ложится в основу всего композиционного строя. Технологические требования включают неразрывную связь изделия с технологией и эстетическими качествами материала. Художественный образ и технологические приемы не должны входить в противоречие, поскольку физические и эстетические свойства, степень пластичности материала накладывают ограничения на формальные черты изделия.

Дальнейший переход к эскизам арт-объекта особенно развивает творческий индивидуальный ход мышления студента. Каждому присуща своя манера «видеть», чувствовать, воспроизводить на бумаге. Все это влияет на индивидуальный образ дизайнера. Начинается работа с больших форм, выделяется главное, не обращается внимание на детали и частности. Комбинируя основные большие формы, необходимо выделить главный мотив арт-объекта – доминанту, чтобы можно было определить магистральную тему для дальнейшей творческой работы. Изменение пропорций, со-масштабности отдельных элементов ведется сознательно для усиления образного начала, чтобы подчеркнуть статичность или динамику, монументальность или легкость. При выполнении задания наблюдаются смелость, индивидуальность, концентрация внимания и большая эмоциональная отдача.

В итоге форма арт-объекта во многом зависит от творческой фантазии студента, его ассоциативного восприятия, мироощущения, культуры.

В таком контексте работа над арт-объектом созвучна с методом «мозговой атаки» (от англ. *brain storming*) – стимуляции творческой активности и продуктивности творческой деятельности за счет ее освобождения от ограничений, свойственных тривиальным и рутинным приемам работы [3]. Во время работы над клаузой любая идея имеет право на существование и не должна отвергаться, пока не будет сформирован окончательный вариант.

Форма, найденная в процессе трансформаций, сохраняет основной характер природного мотива и может даже оставаться узнаваемой, как на фото.

Наблюдение за работой студентов показывает, насколько трудно приходится им при воплощении первоначального замысла, насколько робки, схематизированы, подвержены стереотипам их предварительные зарисовки. Во многом такой поиск связан с выискиванием образа для подражания, боязнь сделать ошибку.

Одновременно необходимо помнить, что зачастую студент не совсем отчетливо понимает, что предварительный замысел рождает синтез мыслительной и тактильной деятельности. В связи с этим надо приучить его как можно чаще «думать карандашом», чтобы любое мыслительное движение тут же приобрело свое визуальное воплощение. Важно в серии зарисовок развивать не только первоначальный замысел, но дать, по возможности, максимально разнообразные варианты решения поставленной задачи, несмотря на то, что в дальнейшем их большая часть останется не востребованной.

4. Посредством наиболее интересного художественного решения на последнем этапе заполнения матрицы создается эскизный проект арт-объекта.

В дальнейшем один из двух проектов выполняется в виде объемного макета из бумаги или пластика.

Этап 4. На заключительном этапе практики на основе лучшего проекта матрицы 1 или 2 реализуется объемный макет арт-объекта. Макет дает возможность более полного представления об объекте проектирования. Его форма должна быть окончательно выверена и уточнена.

Макет по выбору студента выполняется из бумаги (рис. 11, 12) или пластика (рис. 13, 14).

На данном этапе особое внимание студентов необходимо обратить не только на тесную и вполне очевидную связь между результатом эскизного проекта и макетом, но и на особенности работы с материалом. Особенно это касается бумаги. На первый взгляд весьма скромные возможности технологии формообразования бумаги (надрез, прорез, сгиб, отворот) на самом деле позволяют моделировать (а в отдельных случаях усиливать) образное начало арт-объекта (рис. 12).

Простота операций, экономичность, доступность и значительная вариативность технических приемов работы с бумагой, а также ее практически неограниченные возможности

объемно-пространственных преобразований делают бумагу поистине незаменимым материалом для развития у студентов-дизайнеров пространственного мышления и чувства пластической гармонии объемных форм при решении учебных задач на первых этапах обучения.

Пластик – один из наиболее распространенных в настоящее время полимерных материалов, применяемый в изготовлении макетов. Он обладает рядом преимуществ в отличие от бумаги:

- практически не впитывает воду и атмосферную влагу из воздуха, что исключает набухание, деформацию и коробление, это обеспечивает достаточно долгий срок службы макета;
- отличается высокой прочностью;
- подвергается машинной и ручной обработке обычными инструментами для дерева и металла, легко режется, гнётся, клеится, сверлится;
- поверхность материала идеальна для нанесения самоклеющейся аппликационной и ламинирующей пленки, хорошо покрывается красками и лаком;
- широко используется для изготовления различных изделий достаточно сложной формы.

В процессе работы над макетом арт-объекта (при этом неважно, из какого материала он выполняется) следует стремиться к высокой культуре технического исполнения.

В дальнейшем при овладении технологией формообразования из бумаги или пластика закладываются основы для решения учебных задач по пластическому моделированию и поиску объемных художественно-образных решений сложных объектов дизайна.

По окончании практики студенты должны уяснить значимость всех выполненных заданий, высокое качество выполнения которых будет способствовать формированию у них системного видения всего процесса их профессиональной подготовки, осмыслению логических и функциональных связей всех составляющих их профессионального мастерства.

ЛИТЕРАТУРА

1. Педагогическая энциклопедия: в 4 т. / редкол.: И.А. Каниров (гл. ред.) [и др.]. – М.: Совет. энцикл., 1966. – Т. 3. – 880 стб.
2. Эстетические взгляды и теория художественного творчества Бонавентуры [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://moluch.ru/archive/110/26663/> / http://zen-designer.ru/arts-history/785-esteticheskie-vzglyady-i-teoriya_khudozhestvennogo-tvorchestva-bonaventury. – Дата доступа: 10.07.2023.
3. Луптон, Э. Графический дизайн от идеи до воплощения / Э. Луптон; пер. с англ. В. Иванов. – СПб.: Питер, 2014. – 64 с.

Поступила в редакцию 22.09.2023

« »

15-га верасня ў Мастоцкім музеі г. Віцебска адкрылася юбілейная выстава заслужанага дзеяча мастацтваў Рэспублікі Беларусь, ганаровага члена Расійскай акадэміі мастацтваў, ганаровага прафесара ВДУ імя П.М. Машэрава Уладзіміра Пракапцова. Экспазіцыя пад назвай “Пад знакам бясконцасці” прысвечана 70-гадоваму юбілею мастака. Віцебск займае асаблівае месца ў жыцці і творчасці майстра, бо менавіта ў гэтым горадзе прайшлі самыя шчаслівыя студэнцкія гады яго жыцця. У экспазіцыі прадстаўлена больш за 40 работ з калекцыі Нацыянальнага мастацкага музея, Музея горада Мінска, Віцебскага абласнога краязнаўчага музея і асабістай калекцыі аўтара.

« »

6-га кастрычніка ў выставачнай прасторы Суражскай сярэдняй школы імя М.П. Шмырова адбылося адкрыццё выставы дыпломных работ студэнтаў мастацка-графічнага факультэта, кафедры выяўленчага мастацтва пад назвай “Шляхі да творчасці”. У экспазіцыі прадстаўлена больш за дзесяць жывапісных кампазіцый як беларускіх студэнтаў, так і студэнтаў з КНР, што вучацца ў ВДУ імя П.М. Машэрава. Пасля адкрыцця выставы са старшакласнікамі была праведзена прафарыентацыйная работа з мэтай азнаямлення вучняў з рознымі спецыяльнасцямі, па якіх вядзецца навучанне на мастацка-графічным факультэце нашага ўніверсітэта.

« »

Традыцыйна напярэдадні Дня настаўніка былі падведзены вынікі конкурсу прафесійнага майстэрства “Настаўнік года Рэспублікі Беларусь – 2023”. У суперфінал выйшлі 8 чалавек, а перамогу атрымаў Сяргей Шамінскі (у намінацыі “Музыка, выяўленчае мастацтва, працоўнае навучанне, чарчэнне, фізічная культура і здароўе, дапрызыўная падрыхтоўка”). Сяргей Міхайлавіч – настаўнік выяўленчага мастацтва Доўскай сярэдняй школы Рагачоўскага раёна. У мінулым ён выпускнік мастацка-графічнага факультэта ВДПІ імя С.М. Кірава (сёння – ВДУ імя П.М. Машэрава).

« »

1-га лістапада ў рамках супрацоўніцтва паміж Віцебскім дзяржаўным медыцынскім універсітэтам і ВДУ імя П.М. Машэрава ў экспазіцыйнай прасторы галоўнага корпусу медыцынскага ўніверсітэта адбылося адкрыццё выставы творчых работ студэнтаў мастацка-графічнага факультэта пад назвай “Традыцыі і наватарства”. Выстаўка прымеркавана да чарговай гадавіны Віцебскага дзяржаўнага ордэна Дружбы народаў медыцынскага ўніверсітэта.

« »

03.11.2023 споўнілася 90 гадоў савецкаму і беларускаму вучонаму ў галіне начартальнай геаметрыі і тэхнічнай графікі, доктару педагагічных навук, прафесару, заслужанаму работніку вышэйшай школы Беларускай ССР, у мінулым рэктару ВДУ імя П.М. Машэрава (1978–1997 гг.) Віктару Ніканавічу Вінаградаву. Калектыў ВДУ арганізаваў урачыстую віншавальную акцыю да дня нараджэння выбітнай асобы, Настаўніка і Выхавацеля некалькіх пакаленняў студэнтаў і выкладчыкаў універсітэта. Як вучоны Віктар Вінаградаў вядомы далёка за межамі Беларусі. Яго падручнік па чарчэнні перакладзены на 20 моў свету. Міжнародны біяграфічны цэнтр (Кембрыдж) уключыў звесткі пра Вінаградава ў выданне “2000 выбітных інтэлектуалаў XX стагоддзя”.

« »

3 лістапада ў выставачнай зале Віцебскага цэнтра сучаснага мастацтва адкрылася выстава “Аляксандр Карпан (1953–2016). Adagio. Акварэль”, прымеркаваная да 70-годдзя з дня нараджэння мастака. З 1979 па 2014 г. Аляксандр Карпан выкладаў малюнак, жывапіс і кампазіцыю на мастацка-графічным факультэце Віцебскага дзяржаўнага ўніверсітэта імя П.М. Машэрава. За гады сваёй працы на кафедры выяўленчага мастацтва ён падрыхтаваў вялікую колькасць вучняў, многія з якіх сталі яркімі творчымі індывідуальнасцямі і сёння вядомыя не толькі ў Беларусі, але і за яе межамі. Адзья (Adagio)... Для Аляксандра Карпана гэта была не толькі адна з самых любімых мелодый у выкананні Лары Фабіан, але, напэўна, тэмпаральнасць усяго яго жыцця і творчасці. У павольным, спакойным рытме мастак больш за ўсё цаніў гармонію і стрыманасць, а ў выяўленчым мастацтве і музыцы вельмі трапяткова адносіўся да характара інтанацыі і меладычнага малюнка. Музыка была арганічнай часткай творчай натуры Аляксандра Карпана. Магчыма таму кожная яго акварэль успрымаецца як музычная фраза. Як маленькае “adagio”.

« »

3 лістапада 2023 г. у Гомелі ў Палацы Румянцавых і Паскевічаў пачала экспанавання выстава Уладзіміра Пракапцова “Пад знакам бясконцасці”. У экспазіцыі прадстаўлена больш за 40 работ. Творчасць Уладзіміра Пракапцова характарызуецца арыгінальным вядомым стылем, глыбокім філасофскім зместам, любоўю да роднай зямлі.

“ ”

Цыбульский Михаил Леонидович – кандидат искусствоведения, доцент, доцент кафедры изобразительного искусства ВГУ имени П.М. Машерова.

Ковалёк Ирина Артуровна – магистр педагогики, доцент кафедры декоративно-прикладного искусства и технической графики ВГУ имени П.М. Машерова.

Сиэ Вэй – аспирант УО «Белорусская государственная академия искусств».

Ван Цзяцзин – магистр искусствоведения, аспирант УО «Белорусский государственный университет культуры и искусств».

Су Цзе – соискатель УО «Белорусский государственный университет культуры и искусств».

Богачёв Игорь Николаевич – частный исследователь, юрист.

Лукашевич Юлия Александровна – исследователь в области искусствоведения УО «Белорусский государственный университет культуры и искусств».

Лю Цзин – аспирант УО «Белорусский государственный университет культуры и искусств».

Хадкевич Анастасия Александровна – магистр культурологии, аспирант УО «Белорусский государственный университет культуры и искусств».

Туболец Светлана Григорьевна – кандидат педагогических наук, доцент, доцент кафедры дошкольного и начального образования ВГУ имени П.М. Машерова.

Пушкина Ольга Ивановна – старший преподаватель кафедры дошкольного и начального образования ВГУ имени П.М. Машерова.

Черных Елена Дмитриевна – директор ГУ «Культурно-исторический комплекс “Золотое кольцо города Витебска “Двина””».

Котович Оксана Вениаминовна – кандидат культурологии, доцент кафедры режиссуры УО «Белорусский государственный университет культуры и искусств».

Наймушина Екатерина Игоревна – магистр культурологии, аспирант Белорусского государственного университета.

Ушакова Валентина Михайловна – доктор педагогических наук, профессор, профессор кафедры психологии и педагогики УО «Белорусский государственный университет культуры и искусств».

Володько Оксана Михайловна – кандидат педагогических наук, доцент, доцент кафедры менеджмента УО «Белорусский национальный технический университет».

Сенько Дмитрий Степанович – кандидат педагогических наук, доцент, доцент кафедры изобразительного искусства ВГУ имени П.М. Машерова.

Костогрыз Олег Даниилович – доцент, доцент кафедры изобразительного искусства ВГУ имени П.М. Машерова.

Герасимов Александр Анатольевич – магистр педагогических наук, доцент кафедры дизайна ВГУ имени П.М. Машерова.

“ ”

Tsybulski Mikhail Leonidovich – PhD (Art Studies), Associate Professor, Vitebsk State P.M. Masherov University Department of Fine Arts Associate Professor.

Kovalek Irina Arturovna – Master of Education, Associate Professor of Vitebsk State P.M. Masherov University Department of Decorative and Applied Art and Technical Graphics.

Xie Wei – postgraduate student of Belarusian State Academy of Arts.

Wang Jiajing – Master of Art Studies, postgraduate student of Belarusian State University of Culture and Arts.

Su Jie – applicant for PhD of Belarusian State University of Culture and Arts.

Bogachev Igor Nikolayevich – private researcher, lawyer.

Lukashevich Yulia Aleksandrovna – Art History researcher of Belarusian State University of Culture and Arts.

Liu Jing – postgraduate student of Belarusian State University of Culture and Arts.

Khadkevich Anastasiya Aleksandrovna – Master of Culture Studies, postgraduate student of Belarusian State University of Culture and Arts.

Tubelets Svetlana Grigoryevna – PhD (Education), Associate Professor, Vitebsk State P.M. Masherov University Department of Preschool and Primary School Education Associate Professor.

Pushkina Olga Ivanovna – Senior Lecturer of Vitebsk State P.M. Masherov University Department of Preschool and Primary School Education.

Chernykh Elena Dmitriyevna – Head of State Establishment “Cultural and Historic Complex «Dvina Golden Ring of the City of Vitebsk»”.

Kotovitch Oksana Veniaminovna – PhD (Cultural Studies), Associate Professor of Belarusian State University of Culture and Arts Department of Directing.

Naimushina Ekaterina Igorevna – Master of Culture Studies, postgraduate student of Belarusian State University.

Ushakova Valentina Mikhailovna – Dr.Sc. (Education), Professor, Belarusian State University of Culture and Arts Department of Psychology and the Science of Education Professor.

Volodko Oksana Mikhailovna – PhD (Education), Associate Professor, Belarusian National Technical University Department of Management Associate Professor.

Senko Dmitry Stepanovich – PhD (Education), Associate Professor, Vitebsk State P.M. Masherov University Department of Fine Arts Associate Professor.

Kostogryz Oleg Danilovich – Associate Professor, Vitebsk State P.M. Masherov University Department of Fine Arts Associate Professor.

Gerasimov Aleksandr Anatolyevich – Master of Education, Associate Professor of Vitebsk State P.M. Masherov University Department of Design.

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
Александра Карпана «Брюссель».*

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.
