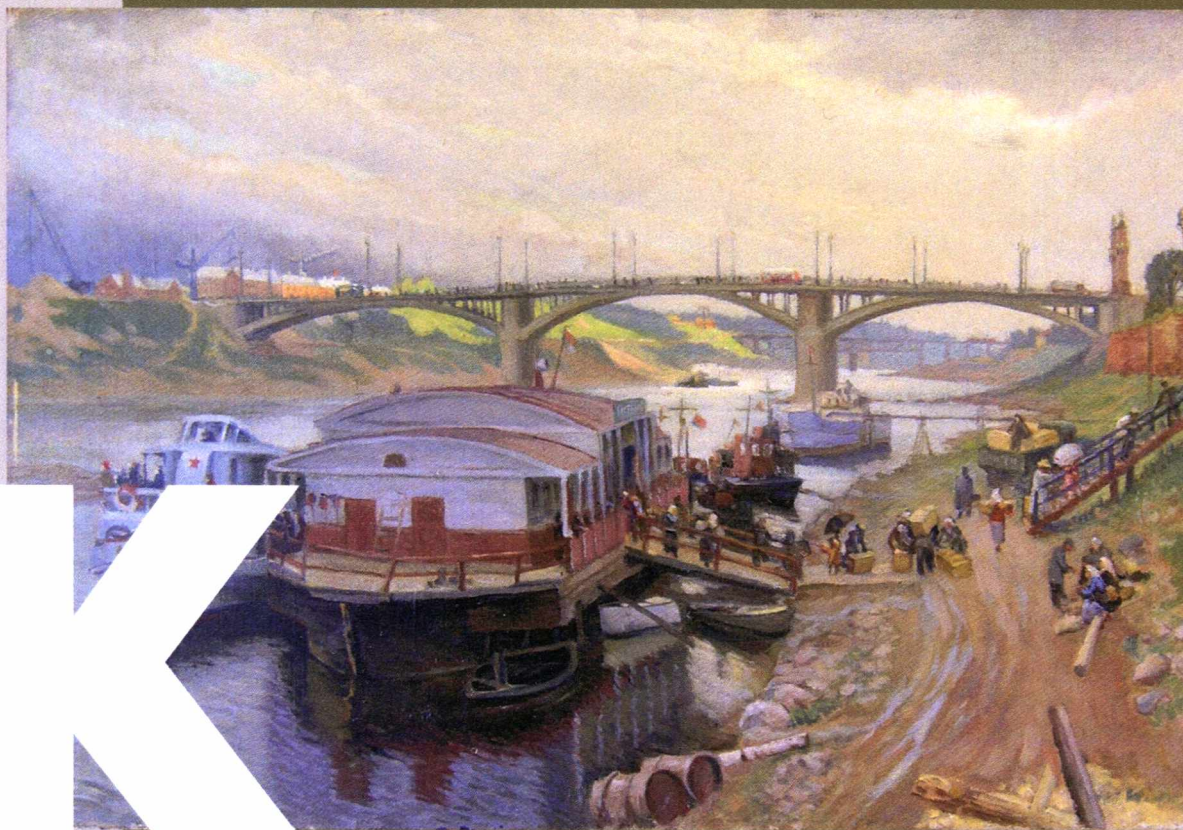


ISSN 2222-8853



Искусство и культура

№ 1(53)/2024

ИСКУССТВО И КУЛЬТУРА

НАУЧНО-ПРАКТИЧЕСКИЙ ЖУРНАЛ

ИЗДАЕТСЯ С ЯНВАРЯ 2011 ГОДА
ВЫХОДИТ ЧЕТЫРЕ РАЗА В ГОД

**№ 1(53)
2024**

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 20.03.2024. Формат 60 x 84 $\frac{1}{8}$. Бумага офсетная.
Усл. печ. л. 10,70. Уч.-изд. л. 10,87. Тираж 95 экз. Заказ 45.

Искусствоведение

<i>Цыбульскі М.Л.</i> Захавальнік рэалістычных традыцый школы: да 120-годдзя Валянціна Дзежыца	5
<i>Ремишевский К.И.</i> Минай Шмырев в объективе фронтального оператора Бориса Макасева	12
<i>Гершзон М.М.</i> Не познавший триумфа. Творческий путь режиссера Николая Калинина (1937–1974)	18
<i>Ван Мяо.</i> Тема и образы войны в китайском и белорусском музыкально-театральном искусстве второй половины XX века	25
<i>Ван Дун.</i> Современный оперный репертуар Китайского национального театра оперы и танцевальной драмы (на материале оперы «Линь Хуэйинь»)	30
<i>Судник К.В.</i> Специфические компоненты системы образования в хореографическом искусстве	34
<i>Лоллини А.Д.</i> Трансформация городской среды Венеции в процессе развития Венецианской биеннале	39
<i>Кущина Е.А.</i> Творческая деятельность студии эстрадной песни «Шанс»: история, опыт, перспективы	43

Культурология

<i>Кузнецова Е.В.</i> Особенности функционирования СМИ в информационном обществе: культурологический анализ	47
<i>Рудковский Э.И.</i> Социально-гуманитарное знание в контексте духовной культуры личности	52
<i>Костюченко К.А.</i> Комплексная мемориализация событий Второй мировой войны на территории стран Западной Европы: скульптурные памятники и объекты конца XX – начала XXI века	56
<i>Сюй Исун.</i> Материально-духовный синкретизм и семиотический статус традиционного китайского и белорусского дома	60
<i>Олейникова В.П.</i> Оформление алтарного пространства готических храмов Южной Италии как часть французского зодчества XI–XIV вв.	65

Педагогика

<i>Глазырина Л.Д., Дробышева Т.Н.</i> Подготовка специалистов в области вокально-эстрадного искусства на основе реализации принципа творческой направленности	71
<i>Кулененок В.В.</i> Коммуникативный дизайн и дизайн среды: общие подходы и принципы в создании гармоничной предметно-пространственной среды	76
<i>Коробко Ю.В.</i> Творческий метод М.А. Врубеля как отражение педагогической системы П.П. Чистякова	81

Хроника	86
----------------------	----

Сведения об авторах	88
----------------------------------	----

CONTENTS

Art Studies

<i>Tsybulsky M.L.</i> Keeper of Realistic Traditions of the School: to the 120th Anniversary of Valyantyn Dzezhits	5
<i>Remishevski K.I.</i> Minai Shmyrev in the Photos of Boris Makaseyev	12
<i>Gershzon M.M.</i> Director Nikolay Kalinin (1937–1974), who did not Taste the Triumph. Glimpses of his Creative Biography	18
<i>Wang Miao.</i> The Theme and Images of War in Chinese and Belarusian Musical and Theatrical Art of the Late 20th Century	25
<i>Wang Dong.</i> Contemporary Opera Repertoire of the Chinese National Opera and Dance Drama Theater (Based on the Opera “Lin Huiyin”)	30
<i>Sudnik K.V.</i> Specific Components of the Education System in Choreographic Art	34
<i>Lollini A.D.</i> Transformation of the Urban Environment of Venice in the Process of Venice Biennale Development	39
<i>Kushchina E.A.</i> Creative Activity of the Pop Song Studio “Chance”: History, Experience, Prospects	43

Cultural Studies

<i>Kuznetsova E.V.</i> Features of Mass Media Functioning in Information Society: A Cultural Analysis	47
<i>Rudkovski E.I.</i> Social and Humanitarian Knowledge in the Context of Personality Spiritual Culture	52
<i>Kostiuchenko K.A.</i> Complex Memorialization of World War II Events on the Territory of Western Europe: Sculptural Monuments and Objects of the Late 20th – Early 21st Centuries	56
<i>Xu Yisong.</i> Material and Spiritual Syncretism and the Semiotic Status of the Traditional Chinese and Belarusian House	60
<i>Oleynikova V.P.</i> Altar Space Design of Gothic Churches of Southern Italy, as Part of the 11th–14th Century French Architecture	65

Pedagogy

<i>Glazyrina L.D., Drobysheva T.N.</i> Training Specialists in the Field of Vocal and Pop Art Based on the Implementation of the Principle of Creative Orientation	71
<i>Kulenenok V.V.</i> Communicative Design and Environment Design: General Approaches and Principles in Creating a Harmonious Subject-Spatial Environment	76
<i>Korobko Yu.V. M.A.</i> Vrubel’s Creative Methodology as a Reflection of P.P. Chistiakov’s Pedagogical Approaches	81

Chronicle	86
------------------------	----

Information About the Authors	88
--	----

УДК 7.036:75:[378+377]:94(476.5-25)“1904/1964”

Захавальнік рэалістычных традыцый школы: да 120-годдзя Валянціна Дзежыца

Цыбульскі М.Л.

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

Артыкул прысвечаны жыццю і творчасці Валянціна Дзежыца (09.03.1904 – 29.12.1964) – яркага прадстаўніка Віцебскай мастацкай школы XX стагоддзя, мастака, члена Саюза мастакоў СССР і члена Саюза мастакоў БССР, першага загадчыка кафедры малюнка і жывапісу мастацка-графічнага факультэта Віцебскага дзяржаўнага педагогічнага інстытута імя С.М. Кірава. У даследаванні апавядаецца пра пераемнасць мастацкіх традыцый Віцебскай школы і ролю Дзежыца як фігуры, што звязвае даваенны і пасляваенны этапы яе гісторыі. У кантэксце гісторыі школы апісваецца яго педагогічная і творчая дзейнасць.

Аўтар разглядае вучобу В. Дзежыца ў Віцебскім мастацкім тэхнікуме, Вышэйшым мастацка-тэхнічным інстытуце ў Ленінградзе, аналізуе ўплывы розных педагогаў на яго творчасць. Асобны раздзел прысвечаны працы Дзежыца ў Беларускай мастацкай тэхнікуме (з 1934 года рэарганізаваным у Віцебскае мастацкае вучылішча), Віцебскім педагогічным вучылішчы, Віцебскім мастацка-графічным педагогічным вучылішчы і на мастацка-графічным факультэце Віцебскага дзяржаўнага педагогічнага інстытута.

Прадстаўлены найбольш важныя жывапісныя творы мастака, якія дазваляюць казаць аб зацвярджэнні ў яго творчасці гарадскога пейзажа ў якасці аднаго з вядучых жанраў, асаблівасці якога знаходзяцца на мяжы пейзажа і сюжэтнай карціны.

Асноўнымі крыніцамі інфармацыі пра жыццё, выкладчыцкую дзейнасць і творчасць В. Дзежыца сталі архіўныя матэрыялы, артыкулы і публікацыі, напісаныя пра мастака сучаснікамі, каталогі выставак, а таксама шматлікія гутаркі з яго сябрамі, калегамі і былымі студэнтамі розных навучальных устаноў, дзе ён выкладаў.

Ключавыя словы: Валянцін Дзежыц, жывапіс 1930-х – пачатку 1960-х гадоў, пейзаж, тэматычная кампазіцыя, Беларускі мастацкі тэхнікум, Віцебскае мастацка-графічнае педагогічнае вучылішча, мастацка-графічны факультэт, Віцебскі дзяржаўны педагогічны інстытут.

(Искусство и культура. – 2024. – № 1(53). – С. 5–11)

Keeper of Realistic Traditions of the School: to the 120th Anniversary of Valyantyn Dzezhits

Tsybulsky M.L.

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

The article is devoted to the life and creativity of Valentin Dzezhits (March 9, 1904 – December 29, 1964) – a bright representative of the Vitebsk Art School of the 20th century, an artist, a member of the Artist Union of the USSR and a member of the Artist Union of the BSSR, the first Head of the Department of Drawing and Painting on Art and Graphic Faculty of Vitebsk Pedagogical Institute named after S.M. Kirov. The article tells about the continuity of artistic traditions of the Vitebsk School and the role of Dzezhits, as a figure connecting the pre-war and post-war stages of its history. In the context of the history of the school, his pedagogical and creative activities are considered.

The author examines the studies of V. Dzezhits at the Vitebsk Art College, the Higher Art and Technical Institute in Leningrad, analyzes the influence of various teachers on his creativity. A separate section is devoted to the work of Dzezhits in the Belarusian

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

Art Technical College (since 1934 reorganized into Vitebsk Art School), Vitebsk Pedagogical School, Vitebsk Art and Graphic Pedagogical School and at the Faculty of Art and Graphics in the Vitebsk Pedagogical Institute.

The most important paintings of the artist are presented, which allow us to talk about the popularity of the urban landscape in his work as one of the leading genres, the features of which are on the border between a landscape and a story picture.

Archival materials, articles and publications written about the artist by his contemporaries, exhibition catalogs, as well as numerous conversations with his friends, colleagues and former students of various educational institutions where he taught became the main sources of information about the life, teaching activity and work of V. Dzezhits.

Key words: Valyantsin Dzezhits, painting 1930 – early 1960s, landscape, thematic composition, Belarusian Art Technical College, Vitebsk Art College, Vitebsk Art and Graphic Pedagogical School, Faculty of Art and Graphics, Vitebsk State Pedagogical Institute.

(Art and Cultur. – 2024. – № 1(53). – P. 5–11)

Сёння ўжо не патрабуе навуковага абгрунтавання той факт, што ў гісторыі развіцця Віцебскай мастацкай школы ХХ стагоддзя існавала два напрамкі. Адзін з іх быў звязаны з дзейнасцю шэрага навучальных устаноў, у першую чаргу Віцебскай народнай мастацкай вучэльні (да 1923 года), і творчасцю прадстаўнікоў авангарда першай чвэрці стагоддзя, другі – з працай мастацкага тэхнікума, мастацка-графічнага педагагічнага вучылішча і мастацка-графічнага факультэта ВДПІ (ВДУ), а таксама мастацтвам, арыентаваным на рэалістычныя традыцыі. Пра пераемнасць мастацкіх традыцый Віцебскай школы і ролю Дзежыца як фігуры, што звязвае даваенны і пасляваенны этапы яе гісторыі, напэўна, упершыню напісаў А. Лісаў: “Дзежыц уяўляецца ледзь не адзіным з мастакоў, якія працавалі ў Віцебску ў перадавае гады ў мастацкім тэхнікуме і вучылішчы, а пазней вярнуліся ў горад пасля вайны” [1]. Вядомы мастацтвазнавец цалкам справядліва адзначае, што пра Дзежыца ўжо пісалі, аднак ні творчая, ні педагагічная яго дзейнасць у кантэксце гісторыі школы належнай адзнакі пакуль не атрымалі.

Мэта дадзенага артыкула – праналізаваць творчую і педагагічную дзейнасць В. Дзежыца ў кантэксце розных этапаў развіцця Віцебскай мастацкай школы, выявіць ролю рэалістычных традыцый у яго творчасці і методыцы выкладання.

Асноўнымі крыніцамі інфармацыі пра жыццё, выкладчыцкую дзейнасць і творчасць В. Дзежыца сталі архіўныя матэрыялы, а таксама шматлікія гутаркі з сябрамі, калегамі і былымі студэнтамі розных навучальных устаноў (мастацкага тэхнікума, мастацка-графічнага педагагічнага вучылішча, мастацка-графічнага факультэта ВДПІ), дзе ён выкладаў: З. Азгурам, А. Бембелем, Г. Бржазоўскім, У. Козіным, А. Каржанеўскім, У. Кухаравым, І. Сталяровым, Я. Ціхановічам, В. Цвіркам, А. Філіпавым, М. Чурабам, П. Явічам, В. Вінаградавым, С. Далматавым, В. Шаталавым, Л. Дукальскай, Л. Анцімонавым, В. Сарокіным, Г. Шутавым, Г. Лебедзевым, А. Ільіновым, М. Апіёкам, А. Жукавай, В. Ціханенкам, С. Сянько.

Валянцін Дзежыц і Віцебск. Нягледзячы на тое, што фактам свайго нараджэння В. Дзежыц не быў звязаны з Віцебскам, менавіта гэты горад адыграў выключную ролю ў яго жыцці. Уся біяграфія мастака – гэта этапы яго расставання і вяртання ў горад над Дзвіной. У творчасці Дзежыца вобраз Віцебска стаў цэнтральным і нават у пэўнай ступені сфарміраваў яго аўтарскую манеру.

“У студзені 1919 года наша сям’я пераехала ў Віцебск, – піша ў сваёй аўтабіяграфіі Валянцін Дзежыц, – да родных (да сям’і сястры маёй маці). З сакавіка 1920-га я стаў працаваць (...) у шпіталі санітарам (...). Быў беспрацоўным на біржы працы (...) працаваў на часовых работах на чыгунцы (чорнарабочым на дарозе і млыне)” [2].

Восенню 1922 года Валянцін Дзежыц паступае ў Віцебскі мастацка-практычны інстытут, а вечарамі займаецца ў вячэрняй школе для дарослых – рабочай школе імя Н.К. Крупскай. Канцэпцыя, пакладзеная ў аснову плана на 1922–1923 навучальны год, уяўляла сабой “своеасаблівае кампраміснае спалучэнне правэранага «старога» і «найноўшых» дасягненняў у выяўленчым мастацтве” [3]. Можна пагадзіцца з тым, што пануючая ў першы год навучання В. Дзежыца сістэма навучання ў інстытуце, якая базіравалася на абстрактна-фармалістычных прынцыпах, не аказала асаблівага ўплыву на фарміраванне яго светапогляду [4, с. 60].

Калі ў 1923 годзе адбылося пераўтварэнне мастацка-практычнага інстытута ў мастацкі тэхнікум, які ўзначаліў М. Керзін, для працы ў ім з Веліжскай народнай мастацкай школы былі запрошаны мастакі, большасць з якіх з’яўляліся выпускнікамі Пецярбургскай акадэміі мастацтваў і паслядоўна працавалі ў рэчышчы рэалістычнага мастацтва. “Пасля праведзеных новым дырэктарам для ўсіх былых студэнтаў інстытута «паверачных выпрабаванняў» і канфлікту, выкліканага пераэкзаменаўкай, у мастацкім тэхнікуме ў пачатку 1923–1924 навучальнага года былі набраныя толькі два курсы. Праз працэдуру «паверачных выпрабаванняў» быў вымушаны прайсці і В. Дзежыц; ён паспяхова вытрымаў іспыт і

быў залічаны на другі курс Віцебскага мастацкага тэхнікума” [3].

3 лістапада 1923 г. В. Дзежыц пачынае займацца ў майстэрні В. Волкава, светапогляд і пазіцыя якога ў мастацтве былі адназначна скіраваны на рэалістычныя традыцыі. “Як мастак-практык Волкаў выклікаў у нас, вучняў, асаблівую павагу, – узгадваў З. Азгур. – Папершае, мы бачылі яго творы на выставах, ведалі, што ў Віцебску ён не толькі пісаў пейзажы з відамі Віцебска і Дзвіной, але і працаваў над сюжэтна-тэматычнымі карцінамі...”¹. Роля першага настаўніка па мастацтве для Дзежыца аказалася вызначальнай, пра што неаднойчы ён сам пазней казаў сваім калегам². “Дзежыц атрымаў у спадчыну ад свайго настаўніка цікавасць да пейзажнага жывапісу і захваў яе на ўсё жыццё. Пад кіраўніцтвам Волкава ў яго склаліся трывалыя погляды на жывапіс, пачала фарміравацца свая тэматыка, умацоўвалася вера ў рэалістычныя традыцыі [4, с. 61]. Ужо значна пазней, у пачатку 1960-х, прафесар, народны мастак БССР В. Волкаў напіша пра свайго вучня: “В. Дзежыц яшчэ зусім маладым чалавекам у час вучобы ў Віцебскім мастацкім тэхнікуме (...) выдзяляўся сваімі здольнасцямі ў галіне малюнка і жывапісу (...)” [5]. Пра гэта ярка сведчаць і алейныя эскізы Дзежыца на тэму “Барыкады”, што былі прадстаўлены на I Усебеларускай мастацкай выставе (1925) разам з іншымі лепшымі работамі студэнтаў БДМТ.

Вышэйшы мастацка-тэхнічны інстытут у Ленінградзе. У 1926 годзе Дзежыц паступіў у Вышэйшы мастацка-тэхнічны інстытут у Ленінградзе. Экзамен ён здаў паспяхова і ў ліку сямі чалавек быў прыняты на жывапісны факультэт [6]. Па словах С. Далматава, Дзежыц прызнаваўся, што перыяд яго навучання ў Ленінградзе быў складаным, вышэйшая мастацкая школа перажывала драматычныя змены³. Прынятая ў 1925 годзе праграма, складзеная прафесарам К.С. Пятровым-Водкіным, была прыкладам увядзення новай метадыкі навучання мастацтву. На першых курсах па жывапісе праводзіліся практыкаванні з чыстымі фарбамі трох асноўных колераў: сіняга, чырвонага і жоўтага, без дадатку да іх бялілаў і змешвання паміж сабою. Для большага выяўлення формы пісалі адным умоўным колерам [7].

Хутчэй за ўсё менавіта на першым курсе ў час падобных заняткаў і адбылася сустрэча Дзежыца з А. Рыловым – мастаком, імя якога пазней ён назаве першым у спісе сваіх педагогаў у Акадэміі мастацтваў. “Мяне прызначылі тады выкладчыкам жывапісу на першым курсе (...), –

піша А. Рылоў. Я сам зацікавіўся практыкаваннямі ў трох колерах (...)” [8]. Тым не менш Рылоў здаецца ўжо тады разумеў, што спецыфічная праграма, складзеная арыгінальным і своеасаблівым мастаком, не падыходзіць для агульнаадукацыйнай мастацкай школы [8], а таму ў працы са студэнтамі нярэдка надаваў больш увагі засваенню рэалістычных форм жывапісу.

Пазней Дзежыц адзначаў, што першыя гады вучобы ў прафесара А. Рылова былі самымі цікавымі і карыснымі⁴. “Вялікая ўвага надавалася прафесійнай падрыхтоўцы” [4]. У сваёй шматгадовай выкладчыцкай практыцы Рылоў аддаваў перавагу нефармальным адносінам з вучнямі, любіў пагутарыць пра жывапіс... Дзежыц успамінаў, што на такіх сустрэчах Рылоў шмат апавядаў студэнтам пра свайго настаўніка Куінджы, пра яго карціны... А яшчэ заўжды запрашаў студэнтаў на выставы Таварыства імя Куінджы, старшынёй якога ён быў⁵. Ствараючы пераважна пейзажы-карціны, Рылоў вельмі любіў працаваць на прыродзе. Для такіх вучняў, як Дзежыц, гэта быў выдатны прыклад служэння мастацтву і адданасці пейзажнаму жанру.

Дзежыц у розных дакументах у ліку першых прыгадваў і яшчэ аднаго свайго выкладчыка – К. Пятрова-Водкіна, які не столькі зараджаў энергіяй візуальнай перакадзіроўкі свету, колькі дзяліўся вопытам паслядоўнага пранікнення ў яго сутнасць – “навукай бачыць” [9]. Нягледзячы на тое, што Дзежыцу хутчэй за ўсё не былі блізкія ні пошукі “стылю эпохі”, ні міфапаэтычнае мысленне Пятрова-Водкіна, магія асобы гэтага настаўніка была відавочнай.

“Мне здаецца, – казаў З. Азгур, – што на Дзежыца таксама паўплываў і яго выкладчык А. Караў, які ў сваіх жывапісных работах надаваў асаблівую ўвагу мяккасці жывапісных адносін і лірычным вобразам. Магчыма таму многія вучні Карава не столькі цікавіліся распрацоўкай «вялікіх» тэм, колькі звярнуліся пераважна да пейзажнага жанру”⁶. Сапраўды, імя А. Карава Дзежыц таксама назаве сярод сваіх педагогаў.

Узгадваючы вучобу ў Ленінградзе, Дзежыц адзначаў, што “ён, як напэўна і большасць студэнтаў Акадэміі, адчувалі неабходнасць пошуку новых форм, але былі за рэалізм. Многім падабаліся імпрэсіяністы, французскае мастацтва пачатку ХХ стагоддзя. Але ідэалам па-ранейшаму заставалася творчасць І.Я. Рэпіна і В.І. Сурыкава, у жанравых кампазіцыях якіх бачылі апору для традыцыйнага рэалістычнага мастацтва”⁷. Невыпадкова ў анкеце на пытанне, чыя творчасць аказала найбольшы

⁴ Запіс гутаркі з Р. Клікушыным. 1998 г.

⁵ Запіс гутаркі з А. Філіпавым. 2013 г.

⁶ З успамінаў З. Азгура. Запіс гутаркі ў 1986 г.

⁷ Запіс гутаркі з А. Філіпавым. 2013 г.

¹ З успамінаў З. Азгура. Запіс гутаркі ў 1986 г.

² Гутарка з С. Далматавым. Запіс 1994 г.

³ Гутарка з С. Далматавым. Запіс 1994 г.

ўплыў на Вас, Дзежыц адкажа: “у кампазіцыі я ўражаны і веру толькі Сурыкаву” [10].

Сёння ўжо вядома, што пераважная большасць імёнаў выпускнікоў Акадэміі, маладых мастакоў 1920-х – пачатку 1930-х гадоў не засталася ў гісторыі мастацтва. “Пасля заканчэння інстытута выпускнікі ішлі працаваць у школы, дамы піянераў і адыходзілі ад творчасці” [11]. Магчыма ўжо ў тыя часы і Дзежыц бачыў сябе не вольным мастаком, а педагогам, і таму разумеў ролю акадэмічных ведаў, жывапіснага рамяства ў сваёй будучай прафесіі. Скіраванасці на педагагічную дзейнасць садзейнічала і тое, што акрамя спецыяльных прадметаў у Акадэміі мастацтваў выкладалася метадыка мастацкага выхавання ў школе.

У Беларускам мастацкім тэхнікуме. У 1930 годзе Дзежыц скончыў Вышэйшы мастацка-тэхнічны інстытут і атрымаў званне мастака-педагога [2]. З 1931 года да пачатку Вялікай Айчыннай вайны ён выкладаў у Беларускам мастацкім тэхнікуме (з 1934 года рэарганізаваным у Віцебскае мастацкае вучылішча). У гэты час Віцебскі мастацкі тэхнікум становіцца сапраўднай “кузняй” нацыянальных мастацкіх кадраў Беларусі. Тут Дзежыц сустракаецца са сваімі былымі настаўнікамі У. Хрусталёвым, Ф. Фогтам. Працуючы побач з імі, малады педагог вучыцца ў іх педагагічнаму майстэрству, адначасова працуе творча, захапляючыся кампазіцыяй [4].

“У час вучобы здаецца на апошнім курсе тэхнікума ў калідоры я сустраў невысокага росту, хударлявага чалавека, – узгадваў А. Каржанеўскі. – Гэта, як аказалася, быў новы выкладчык В. Дзежыц”⁸. “Ён з’явіўся ў тэхнікуме прыкладна ў адзін час з Ахрэмчыкам. Пра абодвух студэнты па чутках ведалі, што гэта мастакі-рэалісты з добрай акадэмічнай адукацыяй”⁹. “Студэнты бачылі Дзежыца на некалькіх праглядах вучэбных работ, але ён паводзіў сябе даволі сціпла і рэдка ўдзельнічаў у спрэчках сваіх калег...”¹⁰.

Шмат у чым дзякуючы Івану Ахрэмчыку праца з натуры ў тэхнікуме заваёўвала ўсё большую папулярнасць¹¹. Надзейнай апорай у гэтай справе для яго быў Дзежыц, які лічыў натуру асновай творчага працэсу. Невыпадкова і Дзежыц, і Ахрэмчык шмат працавалі ў Віцебску са студэнтамі на пленэры. “Мы часта пісалі з Дзежыцам гарадскія матывы, – адзначаў В. Сарокін, – і мне часам здавалася, што Віцебск ён ведаў не горш за мяне – карэннага яго жыхара”¹². “Я нярэдка ў горадзе сустракаў Дзежыца, які вяртаўся з эцюдаў, – сведчыў

П. Явіч. – Сваімі ўласнымі адносінамі да натурнага жывапісу ён імкнуўся паказаць нам прыклад таго, як трэба адносіцца да мастацтва”¹³.

У пачатку 30-х гадоў “творчасць Дзежыца была як бы асноватворнай лініяй у станаўленні і развіцці рэалістычнага мастацтва маладой рэспублікі”¹⁴. На жаль, немалая частка твораў мастака даваеннага часу загінула. Таму пра іх мастацкія якасці, кампазіцыйную пабудову, малюнак і каларыт можна меркаваць толькі па крытычных матэрыялах, артыкулах у друку, сведчаннях сучаснікаў.

Пасля зацвярджэння сацрэалізму як галоўнага напрамку ў мастацтве найбольшую папулярнасць набывае жанр сюжэтна-тэматычнай карціны. Дзежыц спрабуе сябе ў гэтым жанры і працуе над кампазіцыяй “Сустрэчны” з жыцця дэпо чыгункі. “На 5 Усебеларускай выставе (1932), – успамінаў А. Бембель, – удзельнікам якой я таксама быў, мне запомніліся творы двух маладых віцебскіх выкладчыкаў – І. Ахрэмчыка і В. Дзежыца. Першы паказаў партрэты, другі – тэматычныя кампазіцыі”¹⁵. На Беларускаю выставу ў Мінску ў 1933 годзе Дзежыц прадстаўляе эскіз кампазіцыі “Ротфронт”, а на перасоўную выставу выяўленчага мастацтва БССР – карціны “Дэпо” (1932) і “Падрыхтоўка да дэманстрацыі ў дэпо”. “Як першая, так і другая праца сведчаць аб накіраванасці мастака да фігуратыўнай кампазіцыі, – пісаў у сваім артыкуле П. Даркевіч, што трэба асабліва вітаць” [12].

На вялікай выставе беларускага мастацтва ў Маскве ў 1935 годзе ўдзел прымала не вельмі многа мастакоў. “Але віцебскіх аўтараў, як заўжды было шмат. На гэтай і практычна на ўсіх даваенных выставах у Мінску былі і творы Дзежыца”¹⁶. Разам з В. Волкавым і іншымі сваімі настаўнікамі, а зараз ужо калегамі, Дзежыц экспануе свае творы ў Мінску на выставе “БССР за 20 год” (1937). А на Усебеларускай выставе (1939–1940) у сталіцы Дзежыц паказвае гарадскія краявіды “Вапнавыя ямы” і “Вуліца”.

Жывапісныя кампазіцыі Дзежыца 1930-х гадоў дазваляюць казаць аб зацвярджэнні ў яго творчасці гарадскога пейзажа ў якасці аднаго з вядучых жанраў, асабліва сціпа якога знаходзяцца на мяжы пейзажа і сюжэтнай карціны. Нельга не адзначыць, што падобная разнавіднасць жанра пейзажа ў цэлым адыграла важную ролю ў развіцці мастацтва гэтага часу. Увогуле, краявіды як своеасаблівыя “ўцёкі ў прыроду” ў 1920–1930-х і аж да 1960-х гадоў былі адным з найважнейшых

⁸ З успамінаў А. Каржанеўскага. Запіс 1983 г.

⁹ З успамінаў М. Чураба. Архіў аўтара.

¹⁰ З успамінаў Г. Бржазоўскага. Запіс гутаркі – сакавік 1994 г. Мінск.

¹¹ Запіс гутаркі з В. Цвіркама. Чэрвень 1984 г.

¹² З успамінаў выпускніка вучылішча 1956 года В. Сарокіна.

¹³ З успамінаў П. Явіча. Запіс гутаркі ў красавіку 1994 г.

¹⁴ З характарыстыкі творчай дзейнасці члена Саюза мастакоў СССР В.К. Дзежыца (23 сакавіка 1962 г.).

¹⁵ З успамінаў А. Бембеля. Запіс гутаркі ў 1984 г. На жаль, кампазіцыя “Сустрэчны” загінула ў час вайны.

¹⁶ З успамінаў З. Азгура. Запіс гутаркі ў 1986 г.

напрамкаў “адпазнення ад афіцыёзу” – таго пласта савецкага мастацтва, якое з прычыны сваёй апалітычнасці не прымыкала ні да сацрэалізму, ні да авангарду [13].

Другі віцебскі перыяд. Пасля заканчэння Вялікай Айчыннай вайны мастак вяртаецца ў Віцебск. У сваёй аўтабіяграфіі пра гэта Дзежыц піша каротка: “спісаўся з аддзелам мастацтваў аблвыканкама і прыехаў у Віцебск” [6]. Пачаў працаваць старэйшым інспектарам Дома народнай творчасці па сектары выяўленчага мастацтва. А з 1946 па 1948 год працаваў толькі ў студыі выяўленчага мастацтва пры ДOME народнай творчасці.

Нягледзячы на неўладкаванасць і бытавыя праблемы, Дзежыц і ў гэты час займаецца творчасцю. Мастак піша такія карціны, як “Аднаўленне Віцебска” (1946), эскіз кампазіцыі “Апошнія пешаходы” (1946), “Аднаўленне парахода “Енісей” (1947), “Лесапілка (Піларамы)” (1947), “На сударамонтным заводзе” (1947), “9 студзеня 1947 г. (Выбары)” (1947), з якімі ўдзельнічае ў некалькіх пасляваенных выставах у Віцебску і Мінску¹⁷.

Са жніўня 1948 года Дзежыц пачынае працаваць выкладчыкам малявання ў Віцебскім педагагічным вучылішчы. “Адначасова з педагагічнай дзейнасцю, – піша Дзежыц, – я творчы работнік, як мастак (...) удзельнічаю сваімі работамі на выставах” [2].

У 1949 годзе Віцебскае педагагічнае вучылішча было рэарганізавана ў Віцебскае мастацка-графічнае педагагічнае вучылішча. Дзежыц прыняў актыўны ўдзел у яго стварэнні і на працягу 10 гадоў выкладаў у ім спецыяльныя дысцыпліны [14]. “Безумоўна жывапіс студэнты любілі найбольш, як і Дзежыца, які яго выкладаў”¹⁸. “Нягледзячы на недахоп фарбаў, пэндзяў, адсутнасць літаратуры па мастацтве, мы з захапленнем спасцігалі прыёмы рэалістычнага мастацтва, – падкрэслівала А. Жукава. – Вялікай падтрымкай было ўсведамленне таго, што нашы выкладчыкі, такія як Дзежыц, Клікушын, актыўна ўдзельнічалі ў мастацкім жыцці горада. Гэта выклікала гонар за нашых педагогаў!”¹⁹.

“На ўсё жыццё запомніўся мне В. Дзежыц – гэты маленькі, шчупленькі, вельмі рухомы ў сінім халаце чалавек, глыбока і бязмежна ўлюбёны ў сваю прафесію жывапісца і сваіх выхаванцаў, – пісаў у сваіх успамінах В. Сарокін. – Прыгадваю, як Валянцін Канстанцінавіч штодня пасля заняткаў выкочваў з вестыбюля вучылішча свой старэнькі маленькі матацыкл

і выязджаў на пленэр ці са спінінгам на Дзвіну. Чалавек выключнай дабрыні, эмацыянальны, з вялікім жыццёвым патэнцыялам і багатай творчай фантазіяй. Мы часта праз акно назіралі моманты, калі Валянцін Канстанцінавіч падчас перапынкаў выходзіў у двор вучэльні, клаўся спіной на лужок, падклаўшы пад галаву свае натруджаныя, усе ў фарбе рукі, і падоўгу ўзіраўся ў блакітнае хмарнае неба. Вяртаючыся ў аўдыторыю з захапленнем расказваў нам, якія цікавыя кампазіцыйныя камбінацыі бачыў ён у працэсе руху аблокаў па нябесным акіяне. Я вельмі ўдзячны гэтаму чалавеку, ганаруся тым, што гэта мой першы педагог, дзякуючы якому зразумеў сэнс і сутнасць жывапісу” [14].

Заслужаны дзеяч мастацтваў Рэспублікі Беларусь М. Апіёк адзначае: “Дзежыц у маім сэрцы пакінуў след на ўсё жыццё. Я яго часта ўзгадваю. Для мяне, хлопца, які прыехаў з вёскі, ён быў першы чалавек, які адкрыў мне СВЕТ ЖЫВАПІСУ. Ён вельмі цёпла і па-сяброўску ставіўся да нас – студэнтаў. Я добра памятаю, як першы год мы малявалі з Дзежыцам. Ён не толькі тлумачыў асаблівасці жывапіснага працэсу, ён перш за ўсё вучыў нас бачыць. Гэта быў прыроджаны педагог, які аддаваў сябе гэтай справе цалкам...”²⁰. “Гэты невысокага росту чалавек заўжды ўраджаў нас энергічнасцю і тэмпераментам, – узгадвае С. Сянько. – Ён выкладаў у нас алейны жывапіс. У Дзежыца было нешта такое, што прыцягвала да яго навучэнцаў. Ён лёгка знаходзіў з імі агульную мову”²¹.

Многія з выпускнікоў вучылішча называлі імя Дзежыца сярод педагогаў, якія паўплывалі на фарміраванне іх мастацкага светапогляду. “З вышыні сваіх сённяшніх гадоў я разумею, што Дзежыц вучыў нас не толькі канкрэтным прыёмам рэалістычнага жывапісу, паказваў, як і што трэба рабіць, але імкнуўся прывіць нам любоў да творчай працы, выхоўваў густ, – узгадваў свайго выкладчыка Г. Лебедзеў. – Мы паважалі яго за прафесіяналізм, за «фанатызм» у сваёй прафесіі...”²².

Са жніўня 1949 года Дзежыц па сумяшчальніцтве працуе таксама ў ДOME піянераў, што размяшчаўся ў двухпавярховым будынку па вуліцы Фрунзе. У студыю да яго хадзіў і Васіль Ціханенка, які адзначае: “Дзежыц – педагог вышэйшай катэгорыі. Ён вучыў нас маляваць акварэлью, ляпіць... Па сутнасці, ён адкрыў для нас новы свет, паказаў, што рабіць і як. Разам з ім мы нават ездзілі на веласіпедах у Падбярэззе на пленэр. А калі ўзімку пасля

¹⁷ Віцебская абласная выстава (1946), Усебеларуская мастацкая выстава (1946), Выстава твораў мастакоў БССР (1947).

¹⁸ З успамінаў выпускніка вучылішча 1955 г. А. Ільінова. Запіс гутаркі 1994 г.

¹⁹ Запіс гутаркі з выпускніцай вучылішча 1954 г. А. Жукавай.

²⁰ З успамінаў выпускніка вучылішча 1955 г. М. Апіёка. Запіс гутаркі – люты 2024 г.

²¹ З успамінаў выпускніка вучылішча 1960 г. С. Сянько. Запіс гутаркі – люты 2024 г.

²² З успамінаў выпускніка вучылішча Г. Лебедзева. 1983 г.

заняткаў ішлі дадому ён звяртаў нашу ўвагу на прыроду вакол нас, на тое, як свеціць сонца, як блішчыць снег...”²³. “Я таксама да арміі займаўся ў студыі, дзе вёў Дзежыц, – успамінаў А. Філіпаў. – Але з самім Дзежыцам я сустрэўся яшчэ ў даваенны час, калі мая маці А. Філіпава выклдала ў вучылішчы, а яе калегі – Хрусталёў, Ахрэмчык, Фогт, Дзежыц прыходзілі да нас дамоў. Мне запомнілася тады, што Дзежыц любіў пець раманы...”²⁴.

Выкладаючы ў Віцебскім мастацка-графічным педагагічным вучылішчы, Дзежыц “творчай працай займаецца сістэматычна” – так адзначаецца ў яго характарыстыцы [2]. Невыпадкова ўжо ў 1946 годзе Дзежыца прымаюць у члены саюза мастакоў. Разам з тым ён жыве ў невялікай кватэры і не меў нават майстэрні для працы²⁵. У 1954 годзе мастак напіша: “Мая педагагічная дзейнасць адымае максімум часу і энергіі. Але стараюся не адарвацца ад творчай дзейнасці, наколькі гэта ў маіх сілах” [10].

Калега Р. Клікушын успамінаў: “Дзежыц да мозга касцей мастак. Чысцейшы, сумленны чалавек. Рабоце аддаваўся цалкам. (...) Мы часта разам удзельнічалі ў адных і тых жа выставах. Вазілі творы на пасяджэнні выстаўкама ў Мінск. Разам з Дзежыцам перажывалі, марылі і хваляваліся”²⁶.

Кампазіцыі мастака з адлюстраваннем працэсаў пасляваеннага аднаўлення горада адзначаны ўнутраным эмацыянальным уздымам. Але ў адлюстраванні працоўных працэсаў няма бравурнасці і ложнага пафасу, тут больш цеплыні і чалавечых пачуццяў (“Аднаўленне маста праз Віцьбу ў Віцебску ў 1944 г.” (1952). Той жа не паказны, але жыццесцвярджальны аптымізм мы бачым у фігуратыўных кампазіцыях “Каля ткацкага станка” (1952), “Дывановы цэх” (1954).

Тэма Віцебска і яго ваколіц стала вядучай у творчасці Дзежыца. Ён любіў свой горад і добра ведаў яго. “Віцебск мы з ім абышлі ўвесь, усе ваколіцы, – адзначала прыёмная дачка Дзежыца Вера. (...) Ведаў ён усе старыя, найбольш цікавыя будынкі горада, расказваў аб іх гісторыі” [15]. Мастак піша гарадскія матывы (“Паводка” (1956), “Паводка. Стары горад” (без даты), “Прыстань на Дзвіне” (1958), але не меншым натхненнем звяртаецца да лірычных пейзажаў ваколіц Віцебска (“Прасёлак Падбярэззе” (1953), “Восеньская раніца” (1955), “Веснавыя цені” (1956), “Раніца на Віцьбе” (1958), “На эцюдах (Падбярэззе)” (1958), “Вясна на Віцьбе” (1959), “Раніца” (1959).

²³ З інтэрв’ю з В.Я. Ціханенкам. Запіс 15.02.2024.

²⁴ Запіс гутаркі з А. Філіпавым. 2013 г.

²⁵ З інтэрв’ю з В.Я. Ціханенкам. Запіс 15.02.2024.

²⁶ Запіс гутаркі з Р. Клікушыным. 1998 г.

1 верасня 1959 года ў Віцебскім дзяржаўным педагагічным інстытуце ствараецца мастацка-графічны факультэт, куды Дзежыц пераводзіцца на працу на пасаду старэйшага выкладчыка і адначасова выконваючага абавязкі загадчыка кафедры жывапісу і графікі [6].

У сваіх успамінах аб Віцебскім мастацка-графічным педвучылішчы і першых гадах дзейнасці мастацка-графічнага факультэта заслужаны дзеяч мастацтваў Рэспублікі Беларусь І. Сталяроў пісаў: “Я пазнаёміўся з Дзежыцам яшчэ ў даваенны час, калі наведваў гарадскі гурток выяўленчага мастацтва, які ён вёў. Тут я ўпершыню сустрэўся з акварэллю і палюбіў яе на ўсё жыццё. Потым мне пашанцавала вучыцца два гады ў Дзежыца ў Віцебскай мастацкай вучэльні. Ну а пазней мы сустрэліся з ім зноў, ужо як калегі: я прыехаў у Віцебск пасля заканчэння ў 1948 годзе Мінскага мастацкага вучылішча. Пазней, як загадчык кафедры, ён прыслухоўваўся да маіх прапановаў і пажаданняў, якія былі звязаны са зменамі вучэбнай праграмы па алейным і акварэльным жывапісе. Дзежыц падтрымаў маю прапанову падзяліць акварэль і алейны жывапіс па курсах, пакінуў акварэль на першым і другім, а алей – на старэйшых курсах. І, нарэшце, была зацверджана і мая прапанова, якая дазваляла студэнтам, якія добра паспявалі, па іх жаданні працягваць займацца акварэльным жывапісам на наступных курсах і абараняць дыпломную працу ў гэтым матэрыяле”²⁷.

“Калі Дзежыц садзіўся кіраваць працай студэнта, – узгадваў В. Клімовіч, – не шкадаваў яе. І няшчасны навучань у думках казаў «бывай» сваёй пачатай карціне. Дзежыц рабіў з ёй усё што хацеў. І потым лёгка і элегантна выціраў пэндзаль пад мышкай свайго халата” [16]. І разам з тым “па характары Дзежыц быў незвычайна добры, мяккі і дабрадушны чалавек. Праглядаючы працы навучэнцаў заўсёды быў стрыманы і нібыта саромеўся сказаць сваё крытычнае меркаванне. Хоць па яго настроі было бачна, што слабыя дылетанцкія працы ў яго выклікалі вялікае расчараванне”²⁸.

У пачатку 1960-х многія рэспубліканскія перыядычныя выданні друкуюць матэрыялы, што апавядаюць аб справах на маладым факультэце. Паўсюдна аўтары артыкулаў пішуць аб плённай працы выкладчыкаў, іх творчай дзейнасці. Імя Дзежыца прыгадваецца адным з першых [17]. “Студэнты любяць яго за нястомнасць, за добры творчы запал. Яго стараннямі і клопатамі на факультэце арганізуюцца абменныя выстаўкі студэнцкіх работ з розных інстытутаў краіны” [18].

²⁷ З успамінаў І. Сталярова. Запіс гутаркі 2010 г.

²⁸ Запіс гутаркі з выпускніцай вучылішча 1954 г. і МГФ ВДПІ 1963 г. А. Жукавай.

У лютым 1964 года Дзежыц быў прызначаны на пасаду дацэнта і загадчыка кафедры малюнка і жывапісу [19]. Рэктарат Віцебскага педінстытута ў 1962 годзе прадставіў Дзежыца да вучонага звання дацэнта. Народны мастак БССР В. Волкаў, які падтрымаў гэта хадатайніцтва, пісаў: “Стоячы цвёрда на пазіцыях сацыялістычнага рэалізму, ён стварыў цэлы шэраг каштоўных мастацкіх твораў, многія з якіх знаходзяцца ў музеях Мінска, Віцебска і інш.” [5].

Аднак “Дзежыцу давялося нялёгка: праграм інстытуцкіх не існавала, усё трэба было перарабляць па новым плане, арганізоўваць вучэбна-выхаваўчую работу, узмацняць (!) палітычную адукацыю студэнтаў. Партыйныя органы патрабавалі якасці выкладання не столькі па спецыфіцы дысцыплінах, колькі па грамадска-палітычных. Мастакам гэта было не па сілах. Інстытуцкае кіраўніцтва заўжды ў рэзкай форме выказвала сваю незадаволенасць работай Дзежыца: «чысціла» яго на ўсіх сходах і вучоным саветах. А ўся бяда была ў тым, што Дзежыц не быў канцылярыстам ці адміністратарам, не пісаў ён ніякіх пратаколаў, не вёў журналаў па ўліку палітычна-выхаваўчай работы на кафедры. Таму ў камісіі складалася ўражанне, што на кафедры ўвогуле няма ніякай працы. Пасля чарговага пасяджэння вучонага савета Дзежыцу стала вельмі дрэнна, а потым яго паралізавала. Дзежыц, дабрэйшы, сумленны і сціплы чалавек, мастак Божаю ласкаю, не вытрымаў такога націску і ў канцы 1964 года мы яго пахавалі” [20].

Пейзажам Дзежыца 50-х – пачатку 60-х гадоў уласцівая непасрэднасць адлюстравання складаных і адначасова тонкіх пачуццяў. Паранейшаму на палотнах мастака сустракаюцца індустрыяльныя матывы (“Лес – Віцебску” (1961), “На дравяным складзе” (1961), “Лесапільны цэх” (1962), а таксама кампазіцыі з гарадскімі краявідамі (“Віцебск будуюцца” (1961). У рэальна-канкрэтных матывах прыроды эмацыянальны фон звычайна паўстае адной з дамінантаў вобразнасці (“Сакавік” (1960), “Пралескі” (1960), “Вясна ў Віцебскай ТЭЦ” (1960), “Красавіцкі вечар” (1960). Нягледзячы на камернасць, у лірычным перажыванні прыроды ёсць тая прыўзнятасць, значнасць, якая выводзіць пейзажы за рамкі простых эцюдаў. Увогуле, у творчасці Дзежыца, які шмат працаваў непасрэдна на прыродзе, непазбежна сціралася мяжа паміж эцюдамі і карцінай. У карцінах мастак захоўвае бегласць мазка, яго свабоду, фрагментарнасць кампазіцыі. А ў эцюдах – карцінную пабудову, і вобразную завершанасць матыву, які ён піша. Менавіта ў пленэры бярэ пачатак і цёплая сонечная гама, якая часта прысутнічае ў большасці краявідаў Дзежыца.

Заклучэнне. Як у сваёй педагагічнай дзейнасці, так і ў творчасці В. Дзежыц аддаваў перавагу рэалістычным традыцыям. Пра гэта сведчаць і жывапісныя кампазіцыі мастака 1930-х – пачатку 1960-х гадоў. Дыяпазон творчых пошукаў Дзежыца ў жанры пейзажа даволі шырокі: ад лірычнага, камернага да архітэктурнага, гістарычнага і індустрыяльнага пейзажа, ад натурнага эцюда да пейзажа-карціны. Прыцягальнасць твораў Дзежыца гэтага перыяду ў шчырасці і аптымістычным характары вобразнасці і, безумоўна, у мастацкай выразнасці выканання.

ЛІТАРАТУРА

1. Лисов, А.Г. Шаги к послевоенному возрождению художественной школы: Витебское художественно-графическое педучилище и Валентин Дзежиц / А.Г. Лисов // Национальные традиции в современном искусстве и художественном образовании: материалы междунар. науч.-практ. конф., Витебск, 24–26 сент. 2019 г. / Витеб. гос. ун-т; редкол.: Ю.П. Беженарь (отв. ред.) [и др.]. – Витебск, 2019. – С. 231–236.
2. Дзяржаўны архіў Віцебскай вобласці (далей ДАВВ). – Ф. 408. Воп. 1. Спр. 8. Арк. 1, 2.
3. Исаков, Г.П. Художник и педагог Валентин Константинович Дзежиц / Г.П. Исаков // Изобразительное, декоративно-прикладное искусство и дизайн в системе художественного образования: материалы VII Междунар. науч.-практ. конф., Витебск, 24 нояб. 2010 г. / Витеб. гос. ун-т; под ред. Д.С. Сенько. – Витебск: УО «ВГУ им. П.М. Машерова», 2011. – С. 113–118.
4. Долматов, С.Х. Художник-педагог В.К. Дзежиц / С.Х. Долматов // Методика развития творческих способностей на занятиях по рисунку, живописи и композиции: межвуз. сб. науч. тр. – М.: Изд-во «Прометей» МГПИ им. В.И. Ленина, 1989. – С. 59–68.
5. ДАВВ. – Ф. 408. Воп. 1. Спр. 11. Арк. 1.
6. ДАВВ. – Ф. 408. Воп. 1. Спр. 9. Арк. 6.
7. Адашкина, Н.Л. Педагогическая система К.С. Петрова-Водкина / Н.Л. Адашкина // Очерки по русскому и советскому искусству. Статьи. Публикации. Хроника: сб. науч. тр. / Государственная Третьяковская галерея; ред. И.М. Гофман; общ. ред. Т.М. Коваленская. – Л.: Художник РСФСР, 1974.
8. Рылов, А. Воспоминания / А. Рылов. – Л.: Художник РСФСР, 1977. – С. 206.
9. Боровский, А. Круг Петрова-Водкина / А. Боровский // Круг Петрова-Водкина: альманах. – СПб.: Palace Editions, 2015. – Вып. 466. – С. 10.
10. ДАВВ. – Ф. 408. Воп. 1. Спр. 19. Арк. 1, 2.
11. Богдан, В. Академия художеств. 1920-е – начало 1930-х / В. Богдан // Третьяковская галерея. – 2013. – № 2. – С. 62–77.
12. Даркевич, П. Рост пралетарскага мастацтва БССР / П. Даркевич // Віцебскі пралетарый. – 1934. – 27 мая. – С. 3.
13. Морозов, А.И. Конец утопии: из истории искусства в СССР 1930-х годов / А.И. Морозов. – М.: Галарт, 1995. – С. 189.
14. Виноградов, В.Н. Витебское художественно-графическое педагогическое училище / В.Н. Виноградов, Е.Т. Жукова. – Витебск: ВГУ им. П.М. Машерова, 2005. – 48 с.
15. ДАВВ. – Ф. 408. Воп. 1. Спр. 31. Арк. 5.
16. Колодовский, И.И. Педагогическое и творческое наследие Д.П. Генеральницкого / И.И. Колодовский // Искусство и культура. – 2019. – № 3. – С. 39–47.
17. Вінаградаў, В.Н. Гісторыя мастацка-графічнага факультэта Віцебскага дзяржаўнага ўніверсітэта імя П.М. Машэрава на старонках друку // Искусство и культура. – 2018. – № 2(30). – С. 89–94.
18. Доктараў, Ю. Мастак-педагог / Ю. Доктараў // Віцебскі рабочы. – 1964. – 19 ліп. – С. 3.
19. ДАВВ. – Ф. 408. Воп. 1. Спр. 16. Арк. 13.
20. Клікушын, Р. «Мяне адлучылі ад віцебскай мастацкай школы...» / Р. Клікушын; апрац. тэксту і пер. М. Цыбульскі // Вечерний Витебск. – 1996. – 6 дек. – С. 3.

Паступіў у рэдакцыю 20.02.2024

Минай Шмырев в объективе фронтального оператора Бориса Макасева

Ремишевский К.И.

*Центр исследований белорусской культуры, языка и литературы
Национальной академии наук Беларуси, Минск*

Статья знакомит с результатами комплексной историко-искусствоведческой атрибуции архивного кинолетописного материала «В партизанском отряде Батки Миная», снятого российским фронтальным кинодокументалистом Борисом Макасевым. На основе кадрового изучения кинолетописи проведена датировка этого материала (20 мая – 10 июня 1942 года), проанализированы творческие подходы к экранной репрезентации темы партизанской борьбы и сюжетосложению очерка в целом, прослежена постсъёмочная судьба летописного материала в экранных проектах более позднего времени. Установлено, что исследуемая кинолетопись входит в число ранних хроникальных киноматериалов, снятых в годы Великой Отечественной войны фронтальными кинооператорами в тылу врага.

Ключевые слова: белорусское неигровое киноискусство, фронтальная кинохроника, кинолетопись партизанского сопротивления, экранное историко-культурное наследие, организатор партизанского движения в Витебской области Минай Шмырев, кинодокументалист Борис Макасеев.

(Искусство и культура. – 2024. – № 1(53). – С. 12–17)

Minai Shmyrev in the Photos of Boris Makaseyev

Remishevski K.I.

*Center for Belarusian Culture, Language and Literature Research
of the National Academy of Sciences of Belarus, Minsk*

The article presents the results of a complex historical and art historical attribution of the archival film chronicle “In the Partisan Detachment of Batka Minaya”, which was filmed by the Russian frontline documentary filmmaker Boris Makaseev. On the basis of frame-by-frame study of the film chronicle, we dated this material (May 20 – June 10, 1942), analysed creative approaches to the screen representation of the partisan struggle theme and the plot structure of the essay as a whole, and traced the post-filming fate of the chronicle material in later screen projects. It was established that the film chronicle under study is among the earliest chronicle film materials, which was shot during the Great Patriotic War by frontline cameramen behind enemy lines.

Key words: non-fiction cinema, front newsreel, film chronicle of partisan resistance, screen historical and cultural heritage, the organiser of the partisan movement in Vitebsk region Minai Shmyrev, documentary filmmaker Boris Makaseev.

(Art and Cultur. – 2024. – № 1(53). – P. 12–17)

Белорусская художественная культура XX столетия органично вобрала в себя новые техногенные искусства – фотографию, кино и их новейшие дигитальные разновидности. Богатое кинолетописное наследие, которое оставила потомкам эпоха киноплёночного кино, в ряде случаев оказывается беспримерно важным для понимания историко-культурного значения кинодокумента и эволюции кинодокументализма в целом.

В статье речь пойдет о кинолетописном материале «В партизанском отряде Батки Миная» [1], запечатлевшем один из наиболее

героических эпизодов всенародного сопротивления чужеземным захватчикам на Витебщине. Своевременность расширенного исследования и введения в научный оборот данного архивного кинодокумента связана актуальностью историко-искусствоведческой атрибуции уникальной кинолетописи освобождения Беларуси, в которую входят репортажи и очерки, снятые на нашей земле в годы Великой Отечественной войны.

Сложность атрибуции этого кинодокумента обусловлена, в частности, тем, что в Белорусский государственный архив

кинофотофонодокументов (далее БГАКФФД) киноматериал продолжительностью 4 минуты 57 секунд был передан из фондов Российского государственного архива кинофотофонодокументов (далее РГАКФД) в 1962 году на основании принятого в начале 1958 года межправительственного решения о передаче в Беларусь семи десятков фильмов, киножурналов и летописных материалов, относящихся к «белорусской тематике» [2, с. 9]. Подобная «мягкая реституция», реализованная в годы «оттепели», объяснялась необходимостью пополнения фондов белорусского киноархива экранными документами, существенно важными для истории и культуры республики.

Проведенные исследования показали, что процесс отбора фронтовой кинохроники в киноархиве подмосковного Красногорска для ее дальнейшей передачи в Беларусь в отдельных случаях сопровождался членением экранных результатов конкретных боевых съемок. Осознавая методологическую сомнительность изъятия по живому отдельных эпизодов и кадров из целостных архивных кинодокументов, российские архивисты стремились внести в этот процесс систему и логику – в первую очередь передавалась та часть материала, которая имела в контратипах (дубль-негативах, лавандах), то есть была технически восполнима. Тем не менее «распыление» цельных по съемочной стилистике и предкамерному материалу авторских кинохроникальных материалов в дальнейшем существенно усложнило их комплексное изучение. Подобная фрагментация усложнила и изучение кинолетописного материала «В одном из первых партизанских отрядов Беларуси», снятого группой хроникеров под руководством фронтового кинодокументалиста В. Ешурина в районах Борисова, Орши и Лиозно в начале июля 1941 года [3; 4]. Как будет показано ниже, аналогичная ситуация сложилась и с партизанской кинохроникой, снятой фронтовым кинодокументалистом Б.К. Макасеевым в бригаде М.Ф. Шмырева в 1942 году.

Учитывая несомненную историко-культурную и киноведческую ценность киноматериала, запечатлевшего легендарного Батюку Миная и его боевых товарищей в местах их дислокации (основным местом киносъемок стали окрестности деревни Пудач Суражского района, упраздненного в 1960 году; ныне эти территории входят в состав Витебского и Городокского районов), проследим важнейшие этапы научного исследования этого интереснейшего кинодокумента.

Представляется целесообразным структурировать процесс атрибуции кинолетописного

материала по направлениям исследований. Такая методика позволит устранять противоречия и нестыковки за счет сведений, полученных из других источников.

1. Ознакомление с данными научно-справочного аппарата. Известно, что исследуемый кинодокумент в 1962 году передавался в белорусский архив без сопроводительной письменной информации, поэтому сегодня можно ориентироваться лишь на трехстраничный монтажный лист, составленный в БГАКФФД позже, в июле 2009 года. В нем приведены базовые сведения: дата создания кинолетописи – 1942 г., 1 часть (139,8 метра), черно-белый, немой (то есть без фонограммы). Фамилия автора-оператора в документе отсутствует. Справедливости ради следует отметить, что сведения об авторской принадлежности материала «В партизанском отряде Батюки Миная» можно найти в разделе «Документальные фильмы, киножурналы, киноочерки, кинозарисовки о Великой Отечественной войне», где указано имя известного советского кинодокументалиста Бориса Константиновича Макасеева [5].

Покадровое описание двадцати пяти кинокадров в монтажном листе, составленном сотрудниками БГАКФФД в июле 2009 года, не содержит каких-либо исторически значимых «подсказок», позволяющих сопоставить кадры хроники с известными персоналиями и локациями, а также осуществить более точную датировку съемок, что для фронтовой кинолетописи имеет первостепенное значение. Кроме безусловно узнаваемого на экране М.Ф. Шмырева в тексте документа указана лишь одна фамилия запечатленного персонажа – кадр № 9 описан следующим образом: «Командир [партизанской бригады] М.Ф. Шмырев и комиссар В.Р. Шкредо наблюдают за ходом операции в бинокль» [6, с. 1]. Здесь обращает на себя внимание досадная описка в инициалах – комиссара Шкредо, этнического поляка, звали Ричардом Владиславовичем.

В рамках комплексной атрибуции, предполагающей перепроверку монтажного листа, скриншот с вышеупомянутого кадра № 9 был предоставлен главному хранителю фондов Учреждения культуры «Витебский областной музей Героя Советского Союза Миная Филипповича Шмырева» Д.В. Яковлеву. Результат визуальной идентификации личности партизана, запечатленного вместе с Батюкой Минаем, оказался отрицательным. Знарок истории партизанской бригады, изучивший большой объем иконографического материала, в том числе десятки портретных

фотографий руководителей и бойцов бригады – вчерашних колхозников и служащих Запольского и Пудотьского районов, Д.В. Яковлев пришел к выводу, что на скриншоте изображен не Ричард Шкредо, а другое лицо.

2. Покадровое изучение кинолетописи, анализ тематического и стилевого единства материала; выявление авторских подходов к отражению предкамерной реальности и сюжетосложению.

Изучение фильмической ткани кинолетописного материала приводит к выводу о том, что его автор столкнулся (возможно, даже несколько раньше других операторов, забрасываемых в 1942–1944 годах по земле и по воздуху в партизанские отряды) с типичными проблемами экранного отражения боевой работы народных мстителей. Эти сложности состояли в том, что если кинохроника повседневной жизни людей в партизанском лагере вполне могла быть снята методом «привычной камеры», то содержательно значимые кадры диверсионно-подрывных партизанских рейдов снять репортажным способом оказывалось практически невозможно. Вылазки в стан врага совершались большей частью ночью, их быстротечность фактически исключала репортажную кинофиксацию. Здесь следует учитывать и низкую чувствительность пленки, и отсутствие светосильной и длиннофокусной оптики, и невозможность быстрой перезарядки ручной портативной кинокамеры, в кассете которой помещалось всего 30 метров пленки. Кроме того, руководители партизанских соединений всеми силами охраняли прибывшего из Центра оператора, поэтому его участие в смертельно опасных операциях всегда оставалось под большим вопросом. Складывающимся реалиям кинодокументалист мог противопоставить лишь свою творческую зоркость и драматургическую изобретательность, которые нередко подталкивали его к постановочным методам в духе «реконструкции факта».

С точки зрения монтажной структуры, кинолетописный материал «В партизанском отряде Батки Миная» состоит из двух принципиально разных частей, существенно отличающихся, в том числе, и по методу съемки. Кадры 1–12 сняты в расположении партизанской бригады. Их композиция и характер внутрикадрового движения персонажей определенно свидетельствует об активном организационном вмешательстве автора-оператора. Настойчивые попытки автора достичь плакатной образности, основанной на лаконичности и выразительности изобразительной пластики, привели к статuarности большинства кадров.

Эмоциональный лейтмотив первого микроэпизода – напряженное ожидание. Автор дает зрителю понять: нечто очень важное для всей бригады происходит где-то в стороне, но этого события мы не видим. Лишь главный герой кинолетописи, Минай Шмырев, пытается разглядеть приметы указанного события в бинокль. Впрочем, содержание драматургической интриги раскрывается зрителю несколькими секундами позже.

Вторая часть материала – кадры с 13-го по 25-й – сняты репетиционно-постановочным способом, причем столь несвойственный событийной кинохронике метод автор ничуть не маскирует.

Усталые бойцы, которых так долго ждали в лагере, наконец-то возвращаются с задания на базу. Четверо из них держат за углы плащ-палатку, на ней лежит их убитый товарищ. Тело бойца опускают на землю, над ним склоняется верная боевая подруга. Траурный митинг, похороны, залп из винтовок. Девушка-партизанка, одетая в белое, вышитое узорами платье, стоит у могилы. Она же находится у едва выбросившей листочки березы, при этом в ее руках можно рассмотреть букет из цветущей черемухи. Деталь – на стволе березы выцарапана надпись «Коля – Маня». Девичья рука гладит эту надпись.

Два финальных кадра: уже знакомая нам девушка, но в этот раз одетая в темное (вероятно, по замыслу автора – траурное) платье, сидит у догорающего костра. В руках она держит фотоснимок, ее парный портрет с возлюбленным Колей. И, наконец, та же фотография, но очень крупно, почти во весь кадр.

Анализируя стилевую манеру и подходы к сюжетосложению, заметим, что 8 ноября 1942 года руководитель Главного управления хроникально-документальных фильмов Комитета по делам кинематографии при СНК СССР (далее Главкинохроника) Ф.М. Васильченко издал директиву о строжайшем запрещении «восстановленных» (инсценированных) съемок. В ней говорилось, что «операторы, ориентирующиеся на организацию материала и не дающие боевых кадров, будут решительно отстраняться от работы во фронтовых группах» [7]. К концу второго года войны стало ясно, что борьба с постановочными методами съемок на фронте – не разовая кампания руководства Кинокомитета, а продуманная стратегия, направленная, в том числе, на поддержку и выдвижение кинодокументалистов новой генерации (в первую очередь недавних выпускников ВГИКа), не успешных или не пожелавших включить в свой творческий инструментарий подходы к организации

предкамерной реальности, свойственные предвоенному пятилетию [2, с. 70–71].

Так, 24 декабря 1942 года был издан приказ об отчислении из фронтовых киногорупп хроникеров Е.И. Ефимова и Л.С. Троцкого, выдававших инсценированные сюжеты за съемки боевых действий [8]. В отношении Е.И. Ефимова обвинения вскоре были сняты и даже признаны ошибочными, но второму фигуранту пришлось распрощаться с профессией.

Подведем краткий итог покадровому исследованию стиливых приемов, использованных при создании этого материала, а также зафиксируем приращение наших знаний об исследуемом артефакте.

Во-первых, исходя из состояния запечатленной во всех кадрах природы (молодые листья березы, ветки цветущей черемухи и т.д.), возможна датировка этих съемок третьей декадой мая – первой декадой июня 1942 года. В полной мере подобный вывод подтверждается запечатленными на гимнастерке Батки Миная наградами. Более чем вероятно, что съемки состоялись вскоре после организационного оформления 1-й Белорусской партизанской бригады (апрель 1942 г.), вручения группе партизан Витебщины государственных наград (май 1942 г.), а также подписания Указа Президиума Верховного Совета СССР о награждении М.Ф. Шмырева орденом Ленина (15 мая 1942 г.). Более поздние по хронологии награды будут вручены М.Ф. Шмыреву в сентябре 1942 г., поэтому закономерно, что в кадрах хроники их еще нет.

Второй вывод непосредственно касается авторства кинолетописи и, как видно из хода исследования, недостаточного числа подтверждений гипотезы о том, что материал был снят весьма авторитетным уже к концу 1930-х годов московским кинодокументалистом Б.К. Макасеевым.

Парадоксально, но именно вопиющее несоответствие материала «В партизанском отряде Батки Миная» доминирующим направлениям развития советского кинодокументализма первых лет войны [9] как раз и выступает убедительным аргументом в пользу авторства Бориса Макасеева.

Антиномия заключается в следующем. С одной стороны, совершенно очевидно: материал снят весьма мастеровито (что справедливо, если за этой положительной оценкой усматривать лишь ремесленную подоплеку профессии кинодокументалиста). С другой стороны, даже трудно предположить, какими убийственными эпитетами был награжден доставленный из-за линии фронта материал и его создатель после возвращения на студию.

Суть обманутых ожиданий понять нетрудно: в июне 1942 года командировки операторов к партизанам носили единичный характер (одним из первых был белорусский кинодокументалист И.Н. Вейнерович, 20 апреля 1942 года совершивший ночной прыжок с парашютом при заброске в партизанское соединение Д.В. Емлютина), организация каждой подобной киноэкспедиции стоила огромной крови как в прямом, так и переносном смысле. По-настоящему боевого киноматериала режиссерам-монтажерам Центральной студии кинохроники не хватало катастрофически. И вот, материал, повествующий о несломленной и борющейся Витебщине наконец-то доставлен в Москву. Уже в ходе предварительного просмотра возникает законный вопрос: но что же теперь с этим материалом делать? Лаконичный и информационно емкий сюжет для общесоюзной кинопериодики смонтировать из него невозможно – в нем отсутствует событийный контент. Для какого-либо тематического хроникально-документального выпуска материал также малопригоден – в нем не запечатлено какое-либо физическое действие, почти все кадры статичны не только изобразительно, но и драматургически.

Имеются основания полагать, что ни один советский кинодокументалист новой генерации не позволил бы себе подобный этюдный, дедраматизированный, почти мелодраматический «авторский взгляд» на партизанские реалии в условиях, когда лучшие кинодокументалисты осознанно двигались в направлении экранного гиперреализма, деэстетизированной правды фронтовых будней, включения в кадры кинохроники самых отвратительных проявлений того земного ада, который принесла война. И напротив, лишь только авторитетная персона советской кинодокументалистики, обладающая солидным багажом прежних заслуг (в 1936–1937 годах Б. Макасеев в паре с Р. Карменом снимал события гражданской войны в Испании, причем этот материал был оперативно использован при монтаже двадцати хроникальных спецвыпусков «К событиям в Испании» и полнометражной документальной ленты режиссера Э. Шуб «Испания», 1939 [10, с. 517]), могла проигнорировать многочисленные наставления о том, какой именно должна быть новая советская кинохроника войны.

3. Сопоставление обстоятельств хроникальной киносъемки с биографическими данными ее создателя. Исходя из проведенной датировки материала концом мая – началом июня 1942 года, можно сделать вывод

о том, что Б. Макасеев прибыл в бригаду Батки Миная через разрыв в линии фронта между Велижем и Усвятами – Витебские (Суражские) ворота. По мнению ученых Центра военной истории Беларуси Института истории Национальной академии наук Беларуси, задача удержания контроля за этим разрывом между немецкими соединениями групп «Север» и «Центр», собственно говоря, и ставилась бригаде Батки Миная в качестве основной [11, с. 71].

До осени 1942 года заброска по воздуху в белорусские партизанские зоны не представлялась возможной по ряду причин, главной из которых была неготовность площадок к приему авиации [12, с. 155–160]. Подчеркнем, что пешее пересечение линии фронта кинодокументалистами, направлявшимися к партизанам, совершалось не единожды. В частности, на подобные походы отваживались операторы Ленинградской студии кинохроники (Б. Дементьев, Л. Изаксон и другие) в период блокады города на Неве, а также отдельные кинохроникеры Юго-Западного фронта (Б. Эйберг), снимавшие партизанские операции в кубанских плавнях. Однако каждая такая экспедиция – огромный риск и, несомненно, подвиг.

В этой связи сложно найти рациональное объяснение факту, что даже в киноведческих работах последних лет, проведенных с особой тщательностью и опорой на архивный материал, творческая биография фронтového оператора Б.К. Макасева приводится без упоминания его командировки в бригаду Батки Миная. Российский историк кино А.С. Дерябин, опубликовавший в 2016 году наиболее полный на сегодняшний день биофильмографический справочник «Создатели фронтовой кинолетописи», о творческой деятельности документалиста в годы войны сообщает, что Б. Макасеев «с 24.VI.1941 до III.1942 г. – начальник, затем оператор киногоруппы Юго-Западного фронта. С 11.III по VI.1942 г. – на лечении в Алма-Ате. С XI.1942 по V.1943 г. снимал в партизанских соединениях. С VI.1944 по V.1945 г. – в киногоруппе Черноморского флота» [10, с. 517]. Нетрудно заметить, что в этих биографических сведениях имеются две лакуны – с июня по ноябрь 1942 г. и с мая 1943 г. по июнь 1944 г. Новые данные, полученные в результате исследования кинолетописного материала «В партизанском отряде Батки Миная», свидетельствуют о необходимости внесения корректив и дополнений в биографию кинодокументалиста.

4. Исследование постсъёмочной судьбы летописного материала в экранных проектах более позднего времени. С начала войны и вплоть до лета 1943 года документальный киноматериал о действиях партизан советскому зрителю демонстрировался лишь в небольшом числе сюжетов кинопериодики. Увеличение общего метража и содержательного разнообразия накопленной партизанской кинохроники, почти не использованной в киножурналах и, соответственно, не показанной зрителю ранее, позволило перейти к созданию на ее основе документальных кинопроизведений крупных жанровых форм. 19 июля 1943 года была завершена работа над полнометражным фильмом «Народные мстители» (другое название ленты – «Боевые действия партизан в различных районах СССР», режиссеры В.Н. Беляев и Н.Г. Комаревцев, Центральная студия кинохроники).

В первую часть фильма включен уже известный нам кадр, снятый неподалеку от деревни Пудать. Это полноростовой план девушки, прислонившейся к березе и тоскующей по убитому оккупантами возлюбленному. Режиссеры полнометражной ленты использовали данный кадр-символ в эпизоде, рассказывающем о массовом истреблении населения Новгорода и подъеме народного сопротивления в этом древнем крае.

Во вторую часть «Народных мстителей» включено восемь кинокадров, снятых Б. Макасеевым в бригаде Миная Шмырева. Дикторский текст комментирует их следующим образом: «Оживали и белорусские леса. Ушел снова в лес коммунист и партизан Гражданской войны Батка Миная. Угрюмые леса на долгие месяцы стали пристанищем лишенных крова людей. Здесь люди жили, умирали, рожали детей и с детской колыбели учились ненавидеть врага». С точки зрения оценки целостности архивной кинолетописи важно отметить, что вышеуказанный эпизод содержит как имеющиеся, так и отсутствующие в фондах БГАКФД кадры. В частности, трех кадров, запечатлевших партизанский быт в землянках, отопление самодельными буржуйками и люльку с новорожденным, в фондах белорусского киноархива нет.

Ситуация, при которой фронтовая или партизанская хроника по ряду причин какое-то время оставалась неизвестной зрителю, для советской кинодокументалистики военных лет достаточно типична. Ее использование в проектах более позднего времени в значительной степени искупает вынужденное ожидание авторов-операторов, не желающих

работать исключительно для фильмотечной полки. Дело, правда, заключается в том, что имени оператора Б. Макасева в титрах фильма «Народные мстители» нет. В них указаны имена: «кинорепортеров, снимавших в тылу врага: лауреата Сталинской премии Н. Быкова, И. Вейнеровича, М. Глидера, Б. Дементьева, Г. Донца, Л. Изаксона, А. Каирова, Б. Эйберга, М. Суховой; ассистентов операторов Я. Местечкина, Б. Муромцева». Впрочем, подобные неточности в кинолентах огненных лет возникали чаще, чем в мирное время. Достоверно известно, уже в начале августа 1943 года было официально признано упущение, допущенное в отношении фронтového оператора С. Школьников, снимавшего у партизан не только часто, но и весьма плодотворно (он входит в число немногих, кто забрасывался в тыл три раза). Так, 22 августа 1943 года в московском кинотеатре «Метрополь», где демонстрировалась лента «Народные мстители», документалисты С. Школьников и М. Сухова приняли участие в творческой встрече со зрителями. В этой связи представляется симптоматичным, что фамилия фронтového оператора Б. Макасева так и осталась в титрах неуказанной.

Заключение. Сегодня в пространстве байнет размещены десятки публикаций, посвященных подвигу Батки Миная. Многие из них, в том числе и подготовленные солидными государственными агентствами и каналами, активно используют отдельные макасевские кадры, запечатлевшие М.Ф. Шмырева и его сподвижников. Ни в одном из случаев какой-либо ссылки на правообладателя этой киноленты (БГАКФД, г. Дзержинск), название кинодокумента и его создателя в тексте этих публикаций не содержится.

Еще одной проблемой, требующей организационного и научно-исследовательского решения, остается упомянутая в начале статьи «распыленность» фронтовой киноленты и, что не менее важно, недоступность для белорусских ученых весьма значительного по объему корпуса кинодокументов, снятых в годы Великой Отечественной белорусскими кинодокументалистами, а также репортажей и очерков, запечатлевших освобождение Беларуси. Широчайшие научные возможности, возникшие в результате внедрения

современных технологий оцифровки аудиовизуальных документов, помогают вести отбор и атрибуцию кинодокументов удаленно и не требуют физического перемещения архивных единиц из фонда в фонд. Существенные наработки в этом направлении позволяют надеяться, что многие десятки ранее неизвестных кинодокументов, ценных исторически и художественно, в скором времени будут всесторонне изучены, введены в научный оборот и пополнят культурную сокровищницу белорусского народа.

ЛИТЕРАТУРА

1. Кинолетописный материал «В партизанском отряде Батки Миная» // БГАКФД. – Арх. № 0737.
2. Ремишевский, К.И. «Врагу беспощадная лютая месть!»: кинолетопись и киножурнал «Савецкая Беларусь» огненных лет (июнь 1941 – ноябрь 1945 года) / К.И. Ремишевский; Нац. акад. наук Беларуси, Центр исследований белорус. культуры, яз. и лит. – Минск: Беларуская навука, 2022. – 271 с.
3. Кинолетописный материал «В одном из первых партизанских отрядов Беларуси» // БГАКФД. – Арх. № 0728.
4. Ремишевский, К.И. Рука над пламенем: фронтová кинолетопись 1941 года / К.И. Ремишевский // Русский архив (Russkii arkhiv, Washington, USA). – 2022. – № 1(10). – С. 50–62.
5. Сайт «Архивы Беларуси», раздел «Документальные фильмы, киножурналы, киноочерки, кинозарисовки о Великой Отечественной войне» [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://archives.gov.by/home/tematicheskie-razrabotki-arhivnyh-dokumentov-i-bazy-dannyh/istoricheskie-sobytiya/velikaya-otechestvennaya-vojna-belarus/arhivnye-dokumenty-i-materialy-o-vojne/perechni-fondov-kollekcij-dokumentov-gosudarstvennyh-arhivov-respubliki-belarus-soderzhashhih-informacziyu-po-istorii-velikoj-otechestvennoj-vojny/kinodokumenty>. – Дата доступа: 16.05.2023.
6. Монтажный лист кинолетописного материала «В партизанском отряде Батки Миная» // БГАКФД. – Арх. № 0737.
7. Директива начальника ГУПХДФ Государственного комитета по делам кинематографии при СНК СССР Ф.М. Васильченко о запрете инсценировок. 08.11.1942 г. // РГАЛИ. – Ф. 2451. Д. 90. Л. 32.
8. Приказ начальника ГУПХДФ Государственного комитета по делам кинематографии при СНК СССР Ф.М. Васильченко об отчислении операторов Е.И. Ефимова и Л.С. Троцкого из фронтových киногрупп. 29.12.1942 г. // РГАЛИ. – Ф. 2451. Оп. 1. Д. 70. Л. 1.
9. Ремишевский, К.И. Кинолетопись Великой Победы и ее периодизация / К.И. Ремишевский // Питанні мастацтвазнаўства, этналогіі і фалькларыстыкі / Центр даследаванняў беларускай культуры, мовы і літаратуры НАН Беларусі; навук. рэд. А.І. Лакотка. – Мінск: Права і эканоміка, 2021. – Вып. 31. – С. 194–202.
10. Создатели фронтовой киноленты: биофильмографический справочник: справ. изд. / Госфильмофонд РФ; авт. вступ. ст., сост.: А. Дерябин; общ. рук.: Н.М. Бородачев; ред.: Т.В. Сергеева; оформ.: М.В. Николаенко. – М.: Райдо, 2016. – 1032 с.
11. Криворот, А.А. Смоленские партизанские формирования на территории Витебщины (1942–1944 гг.): организационный и боевой аспект / А.А. Криворот // Вестник Полоцкого государственного университета. – 2023. – № 1(66). – С. 70–75.
12. Киенко, Д.Г. Коменданты партизанских аэродромов в Беларуси, подготовка аэродромов и посадочных площадок, практика их использования / Д.Г. Киенко // Белорусский исторический обзор. – 2022. – № 1(6). – С. 155–168.

Поступила в редакцию 16.10.2023

УДК 791.43:791.633“1937/1974”

Не познавший триумфа. Творческий путь режиссера Николая Калинина (1937–1974)

Гершзон М.М.

Институт социально-исторических исследований, Москва (Российская Федерация)

В работе на основании документов двух архивов – Белорусского государственного архива-музея литературы и искусства, а также Национального архива Республики Беларусь проанализированы ключевые моменты творческой биографии режиссера Николая Калинина. Подавляющее большинство архивных документов впервые вводится в научный оборот.

Рассматриваются особенности становления Н. Калинина в кино – путь от первой короткометражной картины к его самым известным работам. Описывается история создания первого полнометражного фильма Калинина и его трех последних значимых работ. С этапа предпоставочного периода – работа с авторами сценариев, затем обсуждение на худсоветах, уточнение творческого замысла и, собственно, процесс производства кинокартин. Анализируются особенности творческого подхода Н. Калинина и причины неудач некоторых его фильмов.

Затрагиваются малоизвестные и неизвестные детали деятельности Н.А. Калинина. В частности, его работа в качестве режиссера театральных постановок, а также его выступления на худсоветах при обсуждении фильмов коллег, где он фактически проявил себя как рецензент.

Николай Артемьевич Калинин – одаренный и самобытный режиссер, чье дарование в полной мере лишь начало раскрываться в трех его последних картинах, а две последние его работы без преувеличения стали классикой отечественного кино.

Ключевые слова: *Николай Калинин, Корш-Саблин, Анатолий Рыбаков, Олег Куваев, кино, «Беларусьфильм», режиссер, «Кортик», «Бронзовая птица», «Идущие за горизонт».*

(Искусство и культура. – 2024. – № 1(53). – С. 18–24)

Director Nikolay Kalinin (1937–1974), who did not Taste the Triumph. Glimpses of his Creative Biography

Gershzon M.M.

Institute for Social-Historical Researches, Moscow (Russian Federation)

The work based on documents of two archives – the Belarusian State Archive-Museum of Literature and Art and National Archive of the Republic of Belarus. The article analyzes the strokes of the creative biography of director Nikolay Kalinin. The vast majority of archival documents are being introduced into scientific circulation for the first time.

The features of N. Kalinin's formation in cinema are considered – the path from his first short film to his three most famous works. The story of the creation of Kalinin's first full-length movie and his last three significant works are described. From the stage of the pre-production period – work with the scriptwriters, discussions at the artistic councils, clarification of the original creative idea and, eventually, the production process of films. The features of N. Kalinin's creative approach and the reasons for the failures of some of his films are analyzed.

The work deals with little-known and unknown details of N. Kalinin's activities. Particularly, his experience as a director of theatrical productions, and his speeches at artistic councils while discussing films of colleagues, where he acted as a critic.

Nikolay Kalinin is a gifted and original director. His talent only began to fully reveal in his last three films. Kalinin's last two movies literally became classics.

Key words: *Nikolay Kalinin, Korsh-Sablin, Anatoly Rybakov, Oleg Kuvaev, the movies, Belarusfilm, director, “Kortik (Dirk)”, “Bronze Bird”, “Going beyond the horizon”.*

(Art and Cultur. – 2024. – № 1(53). – P. 18–24)

Адрес для корреспонденции: e-mail: mgershzon@yandex.ru – М.М. Гершзон

В феврале 2024 года исполнилось ровно полвека со времени ухода режиссера Н.А. Калинина. Его наиболее известные фильмы «Кортик» и «Бронзовая птица» и сейчас популярны на всем постсоветском пространстве. Тем не менее какого-либо серьезного научного анализа творческого пути режиссера Калинина и его работ до сих пор не было. С 1990-х гг. вышло немало публикаций в прессе и телепередач. Но они, по большей части, были посвящены судьбе исполнителя главной роли в последних двух фильмах Н. Калинина – Сергея Шевкуненко, а также истории съемочного процесса – причем, как правило, на основе воспоминаний ребят, игравших в фильмах. А они, естественно, не могли знать все стороны истории создания картин.

О первых фильмах Калинина «Сотвори бой» [1, с. 240–241], «Рудобельская республика» [2, с. 255–256], а также о фильме «Крушение империи» [2, с. 49–50], где он был сорежиссером, имеются краткие сведения в аннотированном каталоге «Советские художественные фильмы», изданном Госфильмофондом. В начале XXI века появилось несколько томов «Летописи российского кино», которая, несмотря на заглавие, претендовала на освещение истории кино всего бывшего СССР (в частности, есть упоминания о фильмах, поставленных на киностудии им. А.П. Довженко, Литовской киностудии, «Беларусьфильме»). Имеющее претенциозное название, не вполне соответствующее содержанию, это издание не имеет ни одного упоминания Калинина или какой-либо из его работ [3]. В многотомнике «Гісторыя кінамастацтва Беларусі» есть данные о Н.А. Калинине и его фильмах. В частности, в третьем томе указано, что Н. Калинин был первым белорусским телережиссером [4, с. 7]. Здесь присутствует упоминание фильма «Идущие за горизонт» [4, с. 9], а также краткая аннотация фильмов «Кортик» и «Бронзовая птица» [4, с. 191–192].

Цель работы – проследить ключевые моменты творческого пути Н.А. Калинина на основании уникальных документов, сохранившихся в Белорусском государственном архиве-музее литературы и искусства (БГАМЛИ) и Национальном архиве Республики Беларусь (НАРБ). Подавляющее большинство использованных архивных документов впервые вводится в научный оборот.

Начало. Николай Артемьевич Калинин родился в 1937 году в Гомельской области. Его путь в кино не был прямолинейным – после окончания Белорусского театрального института и Высших режиссерских курсов

(БГАМЛИ, ф. 112, оп. 1, д. 564, л. 115) Калинин работал в Русском театре в Минске и на телевидении. В середине 1960-х гг. был вторым режиссером нескольких картин киностудии «Беларусьфильм». Первая самостоятельная работа как постановщика в кино – короткометражный фильм «Кряженок», созданный в 1968 году, обычно относят к категории детских фильмов. В это время Н. Калинин параллельно с работой на киностудии участвовал в театральных проектах (в частности, поставил драму К. Губаревича «Ради жизни» в Государственном русском драматическом театре БССР) (БГАМЛИ, ф. 228, оп. 1, д. 89, л. 3). И был режиссером концерта, состоявшегося в Минске 27 марта 1968 года и посвященного 100-летию со дня рождения М. Горького (БГАМЛИ, ф. 201, оп. 4, д. 315, л. 3об.).

Главной фигурой в сообществе белорусских кинематографистов в 1960-х – начале 1970-х гг. был, безусловно, режиссер Владимир Корш-Саблин (1900–1974) – он обладал непререкаемым авторитетом и среди кинематографистов, и среди чиновников от кино. Но не столько потому, что он занимал ответственные должности: был Первым секретарем Союза кинематографистов Белорусской ССР, членом коллегии Госкино БССР и художественным руководителем на киностудии «Беларусьфильм». Он заслуженно считался одним из родоначальников отечественного (белорусского) кино. Из наиболее известных фильмов Корш-Саблина – «Моя любовь», вышедшая в 1940 году (с Лидией Смирновой в главной роли). Без учета мнения В. Корша в Минске не могло быть принято ни одно серьезное решение в сфере кино. Он руководил выдвижением новых кадров и занимался их продвижением и поддержкой. И именно Н. Калинина Корш особенно выделял среди молодых кинорежиссеров.

Мир кинематографистов, работавших в Минске, не был замкнут: авторами сценария значительной части картин были московские драматурги. При выборе актеров на роли режиссеры, работавшие на «Беларусьфильме», никогда не останавливали выбор только на артистах, игравших в минских театрах или в республике. Подбор исполнителей не ограничивался московскими или ленинградскими актерами. В фильмах того же Калинина снимались артисты из Прибалтики, Львова, Луганска – в частности, недавно ушедший из жизни Михаил Голубович. Для фильмов, снимавшихся в Минске, работали композиторы и авторы текстов песен из Москвы и Ленинграда. Подавляющее большинство кинокартин, которые создавались в Минске, были рассчитаны

на зрителя в масштабе всего советского пространства, а также на зарубежного зрителя, интересовавшегося советским искусством.

Становление Н. Калинина в кино. Первой полнометражной работой, в которой Калинин выступил в качестве главного режиссера, стал фильм «Сотвори бой». Для автора сценария – Юрия Лакербая, мастера спорта, в прошлом фехтовальщика, этот фильм стал первой работой в кино. Лакербай в то время – слушатель Высших двухгодичных курсов киносценаристов в Москве. Первоначальный вариант сценария с названием «Пять за поведение» (БГАМЛИ, ф. 112, оп. 1, д. 564, л. 6) он завершил к лету 1966 года. Еще одно рабочее название фильма – слово, которое упоминается в самой кинокартине, – «Талисман». Руководству курсов сценарий понравился, и оно рекомендовало сценарий к постановке, а в качестве режиссера предлагало Л.В. Мартынюка. 9 января 1967 года киностудия «Беларусьфильм» заключила с Ю.А. Лакербаем сценарный договор. Сам автор в либретто описывал сюжет фильма так: «это история трех парней, трех товарищей: чистого и цельного Ивана, честолюбивого Николая и Владимира Хвостова, который убежден, что зло сильнее добра, все люди – эгоисты» (БГАМЛИ, ф. 112, оп. 1, д. 564, л. 2). По мнению Лакербая, «талант, доверие к людям, внутренняя гармония и чистота души – вот та созидательная сила, которой велик мир». Затем Ю. Лакербай переработал сценарий, но даже после этого он воспринимался «скучновато», в первой части фильма слишком медленно развивался конфликт. 15 августа 1967 года обсуждался третий вариант сценария. Худсовет решил, что «дальнейшая авторская работа не принесет пользы. Автор твердо держится своей манеры “недопроявленности”, в сценарии не хватает “эмоционального конфликта”». Фильм виделся как «философский спор о наших принципах, о нашей морали, о борьбе, о завоевании честного первенства в спорте» (БГАМЛИ, ф. 112, оп. 1, д. 564, л. 87). Худсовет киностудии в качестве одной из рекомендаций предложил «акцентировать у Ивана [главного героя] черты волевой собранности, цельности характера, сняв черты, дающие основание видеть в нем “Христа”, “непротивленца”» (БГАМЛИ, ф. 112, оп. 1, д. 564, л. 95). В заключении Главного управления художественной кинематографии Госкино СССР самым большим достоинством сценария Лакербая видели в том, что раньше «спорт решался в кинопроизведениях, главным образом, в жанре комедии», а Лакербай «использует спортивный материал для решения серьезных

моральных проблем» (БГАМЛИ, ф. 112, оп. 1, д. 564, л. 74). Но, тем не менее, «казалось бы, всё есть – и попытка поставить проблему, и расстановка сил, и отдельные эпизоды, а в целом – трудно разобраться в смысле происходящего... Нет темы, нет постановки проблемы». Но при этом фильм все же был запущен в производство решением союзного Главка в феврале 1968 года.

В.В. Корш-Саблин (художественный руководитель первой полнометражной картины Н. Калинина) лично внес значительное количество правок в режиссерский сценарий. При этом Корш признавался: «у режиссера положение тяжелое. Он несет ответственность за картину. Сценарий не ахти какой, очень трудный. Калинин пошел по правильному пути, он искал не новых актеров, а хороших актеров» (БГАМЛИ, ф. 112, оп. 1, д. 564, л. 102). Сам Калинин говорил о решении фильма так: «в поисках стилистики нашего фильма мы стремились учитывать особенности современного города, ритмы спортивных залов и как противоположность – лиризм и покой осенних загородных прогулок, ту далекую тишину леса, по которой уже начинают тосковать горожане» (БГАМЛИ, ф. 112, оп. 1, д. 564, л. 119).

В фильме «Сотвори бой» одну из главных ролей сыграл ныне легендарный (а в то время начинающий) актер Александр Збруев, в двух других ролях: актер Театра на Малой Бронной – Геннадий Сайфулин и латышский актер – Интс Буранс (известен, в частности, ролью в популярной в свое время советской криминальной драме 1983 года «Мираж»).

В 1969 году, после завершения работы над картиной «Сотвори бой», Николай Калинин сообщал о своих ближайших планах так: «1. Рудобельская республика. 2. “Лесная гвардия”. 3. Непременно хотелось бы снять фильм на современную тему, хотя б по сценарию г. Масловского “И каждый день”. 4. Глубоко трогают меня темы: а) “Машека”, б) “Симон-музыка”, в) “К. Калиновский»» (БГАМЛИ, ф. 112, оп. 1, д. 524, л. 125). Отметим, что во второй половине 1960-х гг. на «Беларусьфильме» снималось 5 полнометражных фильмов в год (БГАМЛИ, ф. 112, оп. 1, д. 525, л. 84).

Вторым фильмом Калинина стала черно-белая широкоэкранный картина «Рудобельская республика» по сценарию московского автора Н. Фигуровского – на основе повести белорусского писателя Сергея Граховского. В центре сюжета – возвращение бывшего солдата царской армии в родную деревню – Рудобелку и его участие в борьбе за установление советской власти. Фильм был запущен в подготовительный

период в октябре 1970 года с окончанием в январе 1971 года (БГАМЛИ, ф. 112, оп. 1, д. 648, л. 123). Изначально исполнителем главной роли был намечен В. Дворжецкий, но он уже был утвержден на два фильма и сниматься в картине Калинина отказался (БГАМЛИ, ф. 112, оп. 1, д. 688, л. 86). В главной роли снялся литовский актер Юозас Будрайтис, исполнителем одной из ролей в фильме стал молодой тогда актер Борис Клюев.

Значимой вехой в творческой биографии Николая Калинина стал двухсерийный фильм «Идущие за горизонт». По многим причинам: автор сценария – весьма популярный в то время писатель Олег Куваев, это была первая работа Калинина в цвете, планировалась постановка именно телефильма, что априори означало гораздо большую потенциальную зрительскую аудиторию, чем у кинокартины.

В одной из аннотаций фильм был охарактеризован так: «Это фильм о силе человеческого духа, о людях прекрасных и щедрых, о передаваемом из поколения в поколение человеческом мужестве, романтической мечте и тяге к освоению новых пространств» (БГАМЛИ, ф. 112, оп. 1, д. 726, л. 2). Подчеркивалось, что принятый к постановке фильм будет носить балладный характер. Изначально сценарий, как и повесть, был назван «Птица капитана Росса». Все участники заседания худсовета производственно-творческого объединения телефильмов, состоявшегося 15 декабря 1969 года, благожелательно отнеслись к произведению О. Куваева. Отмечалось, что «автор красиво воспекает чувство романтики в молодом человеке» (БГАМЛИ, ф. 112, оп. 1, д. 751, л. 5). Договорились о том, чтобы дать О. Куваеву время на предоставление первого варианта сценария к 1 марта 1970 года. Изначально планировалась одна серия, но рассматривался и вариант двухсерийного фильма. Однако в процессе написания сценария Куваев попросил увеличить объем фильма до трех серий. Несколько раз во время работы над сценарием автор просил киностудию о пролонгации договора. Тем не менее сценарий не получался, разваливался, ему была присуща «композиционная рыхлость». На киностудии констатировали: «как это не жаль, автор прошел мимо героя» (БГАМЛИ, ф. 112, оп. 1, д. 751, л. 190), даже в расширенном трехсерийном варианте. С производственной же точки зрения три серии были весьма затратны. На худсовете 2 июля 1970 года Куваев частично согласился с критикой сценария: «с замечаниями по образу Ивакина [главного героя] согласен. Ему не хватает обаяния... Вторая серия вялая. Нужно работать. Буду работать. Хорошо бы совместно

с режиссером» (БГАМЛИ, ф. 112, оп. 1, д. 751, л. 192). Трехсерийную версию автор назвал «Арктический триптих». При этом первая серия называлась «Капитан Росс», вторая – «Держи все время к востоку», а третья – «Возвращение к исходному». Изначально режиссером на картину намечался В. Никифоров, который ранее снял короткометражку по рассказу О. Куваева «Берег принцессы Люськи». Никифоров принимал участие в обсуждении первых вариантов литературного сценария. Но в итоге постановку передали Н. Калинину. Вот как Николай Артемьевич видел будущий фильм: «В сценарии перед нами три пласта, это: первый пласт – мужество, второй пласт – ... это то, что человек не одинок, и третий пласт – это философская идея всего сценария» (БГАМЛИ, ф. 112, оп. 1, д. 713, л. 21).

Во время обсуждений на худсовете «Арктический триптих» называли интеллектуальным кино. Название «Идущие за горизонт» появляется в документах в конце 1970 года. На худсовете в декабре 1971 года один из его участников сказал так: «литературный сценарий мне нравился с первого дня, я чувствовал, что это романтика, которая влечет всех, в том числе и меня, но он был немножко сумбурный, а режиссерский выстроился...» (БГАМЛИ, ф. 112, оп. 1, д. 632, л. 97). После многократных обсуждений руководство «Беларусьфильма» приняло решение о съемках двухсерийного фильма. Он был запущен в производство 6 декабря 1971 года и сдан на одной пленке в октябре 1972 года. Сроки съемки телефильмов были более сжатыми, чем картин, предназначенных для показа в кинотеатрах. Но время, отведенное для съемок «Идущих за горизонт», было невероятно и для телефильма, учитывая то, что натурные съемки происходили достаточно далеко от киностудии – в Мурманской области и на Кавказе, а часть группы выезжала на Чукотку. Действие фильма разворачивается в том числе на Крайнем Севере, между реками Колымой и Индигиркой. А для выбора природы группа выезжала в Сыктывкар, Воркуту, на Кольский полуостров. Но эту часть фильма, в целях экономии бюджета, было решено снимать на Кольском полуострове.

Исполнитель главной роли (Саши Ивакина) украинский актер Иван Гаврилук был выбран режиссером сразу. Но он не понравился худсовету – говорили о том, что актер должен быть не просто славянином (их «пол-Европы»), а именно русским: потому что поступок, который он совершил, «сделает только русский» (БГАМЛИ, ф. 112, оп. 1, д. 632, л. 110). Калинин отстоял кандидатуру

И. Гаврилюка. На роль подруги Ивакина – Лены изначально была утверждена Марианна Кушнерова (наиболее известна по фильму «Станционный смотритель»), а сыграла Ирина Азер (одна из самых ее известных ролей – Люська в «Большой перемене»).

Участники обсуждения фильма отмечали, что «операторская работа просто блистательная», а режиссер «делает вольные патетические моменты и не выбивается из того настроения, которое задает фильму». Но при этом есть вещи в фильме, где имеется элемент «тягучести», особенно в начале картины. В ответ на это Калинин заявил: «Реализация куваевской прозы очень дорого стоила. Вот говорят о затянутости, а затянутость нас спасает» (БГАМЛИ, ф. 112, оп. 1, д. 713, л. 114). Указывали и на другие недостатки – подруга главного героя Лена «не имеет характера, просто красивая».

Получился ли этот фильм Н. Калинина? Автор сценария О. Куваев считал, что картина не удалась. Оставим подробный разбор художественных достоинств и недостатков «Идущих за горизонт» кинокритикам. Но в этом фильме больше, чем в предыдущих работах Калинина, проявилась его поэтика, которую он так ценил. В картине, помимо прочего, интересен фон – штрихи, оттенки и приметы времени, нечто сложнопередаваемое из эпохи начала 1970-х гг. Только на YouTube количество просмотров перевалило за 100 тысяч – свидетельство значительного интереса к картине, снятой более 50 лет назад.

Между съемками «Рудобельской республики» и «Идущими за горизонт» Николай Калинин успел еще поработать сорежиссером фильма «Крушение империи». Главным режиссером здесь был В.В. Корш-Саблин. Картина была посвящена 100-летию со дня рождения Ленина (НАРБ, ф. 969, оп. 3, д. 237, л. 20), в ней рассказывалось о революционных событиях 1917 года. В фильме снялись: Н. Еременко (старший), Е. Самойлов, З. Кириенко, В. Стржельчик, А. Грибов, Н. Крюков и другие. Тот факт, что Корш-Саблин из всей плеяды молодых кинорежиссеров «Беларусьфильма» в сопостановщики выбрал именно Н. Калинина, свидетельствует о том, что мэтр белорусского кино именно в Калинине видел наиболее перспективного и одаренного режиссера.

Наиболее известные работы мастера. Еще в процессе завершения работы над «Идущими за горизонт» Николай Калинин приступает к подготовительному этапу над самыми известными своими картинами – «Кортиком» и «Бронзовой птицей». В качестве режиссера-постановщика к финальному

фильму трилогии «Выстрел» («Последнее лето детства»), причем еще в стадии написания сценария, а не из-за смерти Калинина, намечался другой режиссер – изначально А.А. Булинский. А в итоге постановку доверили Валерию Рубинчику. Сперва предлагалось к каждому из трех фильмов цикла подобрать отдельного постановщика (БГАМЛИ, ф. 112, оп. 1, д. 789, л. 4).

К съемкам «Кортика» у Н. Калинина начала складываться группа «своих» актеров, которая переходила из одного его фильма в другой. Среди них – Валентин Никулин, Николай Крюков, Эммануил Виторган, Иван Гаврилюк.

Сценарии «Кортика» и «Бронзовой птицы» обсуждались одновременно, на худсовете 18 августа 1972 года. Отмечали требовательность автора (Анатолия Рыбакова) к самому себе – в каждое новое издание своих произведений он вносил правки. Одна из основных претензий к сценарию состояла в том, что главный герой (Миша Поляков) в первых двух сценах показан хитрым. Также говорили о затянутости некоторых сцен и резонерстве главного персонажа, нехватке примет времени. Н. Калинин заявил о том, что ему «жаль, что потерялась связь акробатки с Мишей» – это придало бы тепла (БГАМЛИ, ф. 112, оп. 1, д. 632, л. 107).

Писатель Анатолий Рыбаков к тому времени имел большой опыт работы в кино. Он принял активное участие в обсуждении и доработке сценария. А его выступления на худсоветах интересны еще и воспоминаниями, и впечатлениями о первых годах советской власти: «раньше всё было ясно и просто, и эта простота делала людей примитивными, но была высокая идея». А также и тем, отчего «Кортик» стал именно «Кортиком» а не, например, «Саблей» или «Кинжалом»: «почему я написал “Кортик”? Мне в 19 году один матрос в поезде подарил кортик, и это осталось в памяти» (БГАМЛИ, ф. 112, оп. 1, д. 632, л. 108). А. Рыбаков хотел, чтобы фильм смотрели и дети, и взрослые. После замечаний худсовета автор сценария быстро и без какого-то надрыва занялся внесением правок в литературный сценарий. В процессе обсуждения сценария обращались, естественно, и к опыту первой экранизации «Кортика» в 1954 году (режиссер В. Венгер). Отмечали, что тогда была отображена только детективная сюжетная линия повести. По словам Н. Калинина, в новой экранизации хотели «вспомнить то время, передать аромат той эпохи», а фильм «должен носить романтически-героический характер» (БГАМЛИ, ф. 112, оп. 1, д. 789, л. 41). Таким

был настрой и у руководства Центрального телевидения: ярче отобразить быт эпохи 1920-х годов – например, «в сцене пионерского сбора (“самохарактеристики”) подчеркнуть присутствующим ребятам того времени максимализм и романтизм» (БГАМЛИ, ф. 112, оп. 1, д. 789, л. 21). Сценарий «Кортика» и «Бронзовая птица» стал первым, который полностью устроил режиссера Калинина: «Это единственный сценарий, в который мне не хотелось бы вторгаться» (БГАМЛИ, ф. 112, оп. 1, д. 713, л. 156).

Два последние фильма Н. Калинина – не о революционной борьбе, утверждении новой власти или о начале пионерского движения. Они о добре и зле, об истинной дружбе, о романтике, борьбе с рутинной, о приключениях, которых порой так не хватает подросткам, об интересной и насыщенной жизни, о поиске настоящего – того, ради чего имеет смысл жить. Посему эти фильмы были столь популярны у зрителей во второй половине 1970-х – 1980-х гг. А с течением времени идеологический компонент фильмов всё больше отходит на задний план.

Остановимся на подборе актеров для «Кортика» и «Бронзовой птицы». На роль комиссара Полевого пробовался актер московского театра им. Н.В. Гоголя Леонид Кулагин. А сыграл актер Ворошиловградского областного драматического театра Михаил Голубович, который пробовался и на роль Полевого, и на роль Никитского. На роль художника-абстракциониста претендовал актер киностудии им. А. Довженко Бронислав Брондуков, а сыграл актер минского театра им. Янки Купалы Августин Милованов. Ленинградский артист Юрий Каморный пробовался и был утвержден на роль Карагаева, но в фильме сыграл Иван Гаврилюк – исполнитель главной роли в одной из предыдущих картин Калинина «Идущие за горизонт» (в титрах «Бронзовой птицы» он не указан). В обоих фильмах было занято много минских артистов.

Но самое «главное для группы – было найти ребят». Н. Калинин говорил: «было проведено огромное количество фото- и кинопроб... Многих ребят придется озвучивать. С детьми в этом возрасте очень трудно, у них сейчас мутация» (БГАМЛИ, ф. 112, оп. 1, д. 803, л. 629). На роль главного героя – Миши Полякова было два претендента, но режиссер остановил выбор на Сергее Шевкуненко. Одного из членов худсовета смущала на пробах «злость и раздражительность Шевкуненко». Другой ребенок – претендент на главную роль – Алексей Довгань (киевлянин) в пробах, согласно отзывам, был точнее, хотя «внешность у него серее...».

Руководитель худсовета Карпов заявил: «мне не нравится Довгань – он безликий и неинтересный». Режиссер И. Добролюбов заявил, что как бы Шевкуненко не был визуален, важно сделать так, чтобы его не затмили остальные ребята – на него ложится «огромная роль». Из трех главных героев сразу и безоговорочно была одобрена только кандидатура Володи Дичковского (Генка). На роль Славки было также два кандидата, как и на роль Миши.

Музыку к фильмам создал неоднократно соавтор Н. Калинина – ленинградский композитор Станислав Пожлаков, а автором текстов песен стал Булат Окуджава. А если принять во внимание автора сценария и взрослых актеров, то можно утверждать, что сложился мощный костяк съемочной группы.

В предпостановочный период, помимо доработки сценария и проб актеров, выбирали места для съемок: в Гродненской, Гомельской, Витебской областях, в Костроме, Смоленске и Ярославле (БГАМЛИ, ф. 112, оп. 1, д. 803, л. 664). Режиссерский сценарий был утвержден 22 декабря 1972 года. Режиссер Игорь Добролюбов на обсуждении фильмов Калинина говорил о телевизионных картинах так: «фильм, который делается на телеобъединении, ничем не отличается от нормального, только меньше денег и времени» (БГАМЛИ, ф. 112, оп. 1, д. 713, л. 156). Но мало того что съемочная группа была изначально поставлена в достаточно жесткие временные рамки, она, по собственной инициативе, еще и сократила их: «по существующим нормативам 6 серий должны быть сданы в феврале 1975 года. Однако группа берет на себя обязательства сдать ... [все 6 серий] на год раньше нормативных сроков» (БГАМЛИ, ф. 112, оп. 1, д. 803, л. 655). «Бронзовая птица» была запущена в подготовительный период 26 декабря 1972 года «одновременно с фильмом “Кортик”» (БГАМЛИ, ф. 112, оп. 1, д. 803, л. 498). Подготовительный период был завершен на 15 дней раньше срока, к съемкам приступили 1 апреля 1973 года.

Затем группа столкнулась с целым рядом значительных сложностей. На киностудии «Беларусьфильм» не было свободных съемочных павильонов. Тогда Н. Калинин предложил сделать во дворе студии навес и строить там декорации (БГАМЛИ, ф. 112, оп. 1, д. 789, л. 45). Но в итоге они были построены на Литовской киностудии. Натурные съемки проходили в экспедициях в Вильнюсе и его окрестностях, а также в Гродно и Москве. Поскольку в фильмах были заняты несовершеннолетние дети, то необходимо было обеспечить места для проживания во время

командировок и их родителям. Не всю съемочную группу местные структуры Вильнюса разместили в самом городе, часть группы жила в Тракае и эту часть доставляли к месту съемок на автобусе, который периодически ломался. Лаборатория в Минске не успевала обрабатывать пленку. Оператор Игорь Ремишевский говорил: «студия не принимает никакого участия. Никто никакого внимания не обращает». Несмотря на все сложности, группе удавалось выдерживать напряженный график и, в итоге, даже сэкономить часть бюджетных средств.

Свой последний фильм – «Бронзовая птица» – Николай Калинин завершить не успел. Внезапная смерть Н.А. Калинина в феврале 1974 года стала шоком для окружающих. А съемочный процесс, шедший до этого в бешеном ритме, был приостановлен примерно на месяц. С 17 марта 1974 года съемки возобновились – их возглавил художественный руководитель объединения «Телефильм» А.Я. Карпов. За полтора месяца были досняты оставшиеся 1000 метров (это примерно половина одной серии). Фильм был сдан в установленный срок – 27 июня 1974 года.

В первой и последней работах кинорежиссера Николая Калинина было, как минимум, два совпадения. Его дебют – короткометражку «Кряженок» и две самые последние картины относят к категории детских фильмов. Есть и другая общая деталь – главных героев обоих кинофильмов звали Миша.

Николай Калинин в 1973 году был полон идей. И руководство «Беларусьфильма» рассчитывало на него как на постановщика. В принятом в 1972 году перспективном плане производства на 1974–1978 гг. Калинина наметили как постановщика на фильм «Корень-дерево» – в сценарии Ф. Конева рассказывалось о большой семье крестьянина Герасима Шумилова, у которого было 6 сыновей. Его семья – ядро деревни. Еще один фильм «Мстижи» по мотивам одноименной повести писателя Ивана Пташника – о жизни современной белорусской деревни, «о любви человека к земле, о исканиях своего места в жизни» (НАРБ, ф. 969, оп. 3, д. 949, л. 243). В уточненном плане на 1975 год значилась совместная постановка В. Корш-Саблина и

Н. Калинина – двухсерийный черно-белый широкоэкранный фильм «Дыхание грозы» – экранизация романов И. Мележа «Люди на болоте» и «Дыхание грозы». Этот перспективный план на 1974–1978 гг. обсуждался на худсовете киностудии «Беларусьфильм» 27 июля 1973 года. Николай Калинин тогда заявил, что «большинство перспективных заявок – вчерашний день уже сегодня» (БГАМЛИ, ф. 112, оп. 1, д. 776, л. 159).

Еще одно совпадение – протеже Н. Калинина и сорежиссер в одном из фильмов В. Корш-Саблин умер в том же 1974 году, спустя несколько месяцев после ухода Калинина.

Заключение. Творческая жизнь Николая Калинина в качестве режиссера-постановщика была очень короткой – всего семь лет. Ему не суждено было увидеть триумф и признание двух своих последних работ, по которым его помнят. У фильмов «Кортик» и «Бронзовая птица» только на YouTube несколько миллионов (!) просмотров. Как знать, если бы Н. Калинин застал и пережил успех своих работ, его последующая творческая биография, возможно, была бы отмечена новыми знаковыми произведениями, а дальнейшие планы в кино значительно подкорректировались.

В наше время последние фильмы Калинина воспринимаются по-другому, чем в 1970-е и 1980-е гг., когда их часто демонстрировали по телевидению – едва ли не каждые каникулы. Но совершенно точно одно – творения Николая Калинина пережили свое время и до сих пор интересны. В любом случае, они не оставляют равнодушными зрителей.

ЛИТЕРАТУРА

1. Советские художественные фильмы, 1968–1969: аннот. кат. / Госфильмофонд России; [сост. С.В. Сквородникова, Е.М. Барыкин]. – М.: Изд-во всерос. газ. «Нива России», 1995. – 303 с.
2. Советские художественные фильмы: 1970–1971: аннот. кат. / Госфильмофонд России; [сост. М.И. Павлова, Е.М. Барыкин]. – М.: Изд-во всерос. газ. «Нива России», 1996. – 307 с.
3. Летопись российского кино / Науч.-исслед. ин-т киноискусства Рос. Федерации, Госфильмофонд Рос. Федерации, Музей кино. – М.: Канон+, 2010. – [Вып. 3]: 1946–1965 / [сост.: П.В. Фионов и др.; отв. ред. А.С. Дерябин]. – 694 с.
4. Гісторыя кінамастацтва Беларусі: у 4 т. / НАН Беларусі, Ін-т мастацтвазнаўства, этнаграфіі і фальклору імя К. Крапівы. – Мінск: Беларус. навука, 2001–2004. – Т. 3: Тэлевізійнае кіно, 1956–2002 гг. / В.Ф. Нячай, В.А. Мядзведзева, Н.А. Агафонава. – 2004. – 374 с.

Поступила в редакцию 22.01.2024

УДК [792.54+792.82]:355.01(476+510)“19”

Тема и образы войны в китайском и белорусском музыкально-театральном искусстве второй половины XX века

Ван Мяо

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

Статья посвящена специфике воплощения темы и образов войны в музыкально-театральном искусстве Китая и Беларуси второй половины XX столетия. В качестве объекта исследования автором представлены многочисленные произведения оперного и балетного жанров, созданные китайскими и белорусскими композиторами в 1950–1990-е гг. В работе рассматриваются образный строй, сюжет, средства музыкальной выразительности, принципы музыкальной и сценической драматургии в операх и балетах на военную тематику. Исследователь приходит к выводу о том, что общим направлением эволюции выразительных средств в произведениях китайского и белорусского музыкально-театрального искусства на тему войны во второй половине XX века можно назвать постепенный переход от простой иллюстративности к психологическому осмыслению военных событий. При этом создатели опер и балетов постепенно отказываются от детального и реалистичного показа реальных перипетий военного времени в пользу условного отображения жизни через раскрытие внутреннего мира лирических героев либо через соединение в сценическом пространстве событий, происходящих в разных временных континуумах. Постоянное внимание композиторов Китая и Беларуси к теме войны свидетельствует о ее неисчерпаемости и о необходимости сохранения исторической памяти во избежание повторения трагедий прошлого.

Ключевые слова: музыкально-театральное искусство, тема и образы войны, опера, балет, китайская и белорусская музыка.

(Искусство и культура. – 2024. – № 1(53). – С. 25–29)

The Theme and Images of War in Chinese and Belarusian Musical and Theatrical Art of the Late 20th Century

Wang Miao

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

The article is concerned with the specifics of the embodiment of the theme and images of war in the musical and theatrical art of China and Belarus of the second half of the twentieth century. As an object of the research, the author presents numerous works of opera and ballet genres created by Chinese and Belarusian composers in the 1950s–1990s. The article examines the figurative structure, plot, means of musical expression, principles of musical and stage dramaturgy in operas and ballets on military subjects. The author comes to the conclusion that the general direction of the evolution of expressive means in the works of Chinese and Belarusian musical and theatrical art on the theme of war in the second half of the 20th century can be called a gradual transition from simple illustrative to psychological understanding of military events. At the same time, the creators of operas and ballets gradually abandon the detailed and realistic representation of real wartime events in favor of a conditional representation of events through the disclosure of the inner world of lyrical heroes, or through the connection in the stage space of events occurring in different time continuums. The constant attention of the composers of China and Belarus to the topic of war testifies to the inexhaustibility of this topic and the need to preserve historical memory in order to avoid a repetition of the tragedies of the past.

Key words: musical and theatrical art, theme and images of war, opera, ballet, Chinese and Belarusian music.

(Art and Cultur. – 2024. – № 1(53). – P. 25–29)

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

Тема войны во второй половине XX века чрезвычайно актуальна и востребована в творчестве китайских и белорусских композиторов. Образы недавно пережитых войн в этот период находят претворение в разных музыкальных жанрах – от масштабных музыкально-театральных постановок до камерных вокальных произведений, что свидетельствует об универсальности и неисчерпаемости темы войны как социально-философской категории.

Несмотря на социальную и художественную значимость китайских и белорусских музыкальных произведений о войне, в настоящее время еще не появилось целостного искусствоведческого исследования, посвященного их компаративному изучению. Методологическая база нашей работы – труды китайских и белорусских музыковедов, посвященные истории национальной музыки (Лю Фэй, Сунь Лу, Т. Мдивани, Г. Цмыг), творчеству отдельных композиторов (Сунь Бинь, А. Журавлева, С. Немцова-Амбарян), специфике конкретных жанров (Н. Карчевская, В. Гудей-Каштальян) или анализу избранных музыкальных произведений (Чжан Личжэнь, А. Володченко). Среди новейших изданий, посвященных искусствоведческому осмыслению военной тематики в белорусском музыкальном искусстве, следует назвать монографию «Великая Отечественная война в белорусской музыке: память потомков» И. Горбушиной и коллектива авторов [1].

Цель статьи – выявить специфику воплощения темы и образов войны в китайском и белорусском музыкально-театральном искусстве второй половины XX столетия.

Оперы на военную тему. Тема войны с 1940-х гг. становится одной из центральных тем оперного искусства Китая и Беларуси. Именно опера как синтетический жанр, основанный на литературном первоисточнике, позволяет авторам передать разнообразие сюжетов, образов и переживаний, связанных с военными событиями, и дополнить их эмоциональным строем музыки.

Подлинный шедевр китайского оперного искусства на военную тему второй половины XX века – пятиактная опера «Седая девушка» (1945) композиторов Ма Ке, Чжана Лу, Цуй Вэя, в которой поднимаются темы патриотизма, социального равенства и борьбы за государственную независимость. Музыкальной особенностью этого произведения является опора на мелодии китайских народных песен провинций Шэньси, Ганьсу, Хэбэй и Шаньси. Опера обладает повышенной степенью драматизма и особой психологической глубиной, что позволяет поставить ее в один ряд с шедеврами

западноевропейского героико-патриотического оперного искусства XIX в. Среди использованных принципов западноевропейского оперного искусства в опере «Седая девушка» Ван Цзе называет следующие: «создание характерных “музыкальных портретов” действующих героев через жанрово-интонационный комплекс, применение лейтмотивной и лейттембровой системы, принципа сквозного развития и элементов симфонизации оперы» [2, с. 2401].

Другим характерным примером китайской оперы на военную тематику первого послевоенного периода является опера «Сестра Цзян» на либретто Янь Су по мотивам военно-исторического романа Ло Гуанбиня и Ян Ияня «Красный утес» (1962). Музыка оперы была создана коллективом композиторов: Ян Мином, Цзян Чуньяном и Цзинь Ша. В основу сюжета романа и оперы положены реальные исторические события, связанные с подвигом девушки Цзян Чжунюнь (в опере – сестра Цзян), которая была членом подпольной партии в городе Чунцин до установления КНР. В опере «Сестра Цзян» можно отметить некоторые особенности, общие для опер данного периода. В основе многих из них также лежит реальная история о подвиге женщины-воина. Музыкальная характеристика героини дается в разнообразных и разнохарактерных ариях и дуэтах. Приемы пения традиционной драмы сицзюй, использование национальных инструментов в сопровождении свидетельствуют о том, что опера не порывает с традициями и гибко сочетает их с влиянием извне. Сюжетам этих опер свойственен определенный схематизм. Лирическое начало представлено в них менее ярко, чем героическое. Эти качества будут преодолены в операх на военную тему, созданных в последние десятилетия XX века.

С 1990-х гг. тема войны в китайском оперном искусстве начинает переосмысливаться в лирико-психологическом ключе. Примерами лирико-психологических опер этого времени являются оперы «Дочери партии» (1991) Ван Цзуцзе и Чжан Джоя, «Чувства генерала» (1992) Лян Бо, «Сунь У» (1995) Цуй Синя, «Генерал Шэ Лэн» (1998) Гэн Шена, «Красный снег» (1999) Сунь Теминя, «Мелкий солнечный дождь» (2000) Лю Чжэньцю, «Пламя и весенний ветер погубят древний город» (2005) Чжан Джоя и другие [3].

Пример значительного обновления оперной драматургии – опера «Мелкий солнечный дождь» (2000) Лю Чжэньцю. Так, здесь используется ретроспективный метод драматургии, а именно: имеются эпизоды, иллюстрирующие воспоминания старика о погибшей

дочери. Новаторским является также введение пения за сценой, что позволяет показать два пространства и времени *одновременно*. В музыке оперы преобладают китайские народные мелодии лирико-бытового содержания (песни «Мелкий солнечный дождь», «Десять месяцев беременности» и др.), представлен и народный парный танец дихуагу. Для обновления тембровой палитры оперы в оркестровую партитуру включена партия синтезатора.

В белорусском оперном искусстве тема войны нашла претворение в таких произведениях, как «Алеся» (1944, в редакции 1952–1953 гг. – «Дзяўчына з Палесся») Е. Тикоцкого, «Андрей Костеня» (1942–1946) Н. Аладова, «Маринка» (1955) Г. Пукста, «Тропою жизни» (1977) Г. Вагнера.

Одной из первых белорусских опер на тему Великой Отечественной войны стала опера Е. Тикоцкого «Алеся» по либретто П. Бровки, работу над которой композитор начал еще во время войны – в 1942 г. В 1955 г. в соавторстве с либреттистом Е. Романовичем Е. Тикоцкий создал новую редакцию оперы, которая получила название «Дзяўчына з Палесся» («Девушка из Полесья»). Во второй редакции опера состоит из 8 картин, в которых раскрывается история любви и трагедии крестьян Алеси и Сергея в первый год Великой Отечественной войны. Музыка оперы «Алеся» базируется на двух истоках: интонациях белорусских народных песен и советских песен-маршей. Национальный музыкальный колорит в опере подчеркивают инструментальные наигрыши, исполняемые на баяне и цимбалах [1, с. 139].

Белорусская опера «Андрей Костеня» (1942–1946) Н. Аладова на либретто Н. Аладова и П. Глебки посвящена подвигу К. Заслонова – героя Великой Отечественной войны. В этой опере наследуются такие принципы классической русской оперы, как конфликтный тип драматургии, развернутость массовых сцен с хорами, декламационный стиль вокальных партий и развитая система лейтмотивов [1, с. 139]. В отличие от музыкального стиля оперы «Алеся», где определяющим был народно-песенный музыкальный тематизм, в опере «Андрей Костеня» господствуют ариозные мелодии в традициях русской оперной классики.

Редким примером белорусской оперы для детей на военную тему является опера «Маринка» (1955) Г. Пукста, посвященная подвигу советской девочки в годы Великой Отечественной войны. Драматургической находкой Г. Пукста в этой опере стало введение пролога и эпилога, обрамляющих три действия оперы и показывающих события,

происходящие в различное время: борьбу белорусских партизан с фашистскими захватчиками (пролог) и борьбу юных пионеров за светлое будущее в послевоенное время (эпилог). Конфликтная драматургия оперы строится на противопоставлении образов положительных героев – детей и партизан, характеризующихся лирико-эпической музыкой, и образов врагов, мелодии которых отличаются сумрачным и жестким звучанием. Арии положительных героев имеют песенный характер, нередко напоминают мелодии советских массовых песен, что отражает демократическую концепцию оперы, предназначенной для детского и юношеского восприятия.

К белорусским операм на тему войны, созданным в 1940–1950-е гг., полностью применимо следующее высказывание Т. Мдивани о белорусской музыке данного времени: «несмотря на то, что в этот период было создано много “одинаковых” по стилю музыкальных произведений, в основу которых положено типовое содержание с неизбежно оптимистичным финалом, оформленное в такие же типовые формы, тем не менее, в белорусской музыке была решена задача объединения профессионального и народного, а также достигнут европейский уровень творчества» [4, с. 517].

Новый этап психологического осмысления темы войны в белорусском оперном искусстве открыла опера «Тропою жизни» (1977) Г. Вагнера по мотивам повести В. Быкова «Воўчая зграя» об истории спасения партизаном новорожденного младенца-сироты. В отличие от опер 1940-х – первой половины 1970-х гг., имевших в большей мере иллюстративный характер, опера «Тропою жизни» обращается в первую очередь к глубоким проблемам философского осмысления войны и моральных ценностей, не воспроизводя конкретных исторических сюжетов. Т. Мдивани отмечает, что особенностью композиции оперы «Тропою жизни» является «переключение планов с ориентацией на законы кинодраматургии: смену кадров, монтаж, наплывы» [5, с. 10]. Как и в опере «Маринка», в опере «Тропою жизни» образы белорусских партизан характеризуются лирическими и героическими песенными интонациями, в то время как для лагеря фашистов композитор использует суровые и скупые интонации немецкого марша.

Китайские и белорусские балеты и оперы-балеты о войне. Наряду с оперой, во второй половине XX столетия военно-патриотическая тематика активно осваивается китайскими и белорусскими композиторами в жанре балета.

Примерами китайских балетов на тему войны служат «Голубь мира» (1950) Чжан Яня, «Зов матери» (1951) Сяо Миня, «Пять красных облаков» (1959) композиторов Янь Кэ, Чжэн Цюфэн и Ван Шэньюй, «Красный женский батальон» (1964) У Цзуцяна и Ду Мина, «Седая девушка» (1965) Янь Цзиньсюаня, «Желтая река» (1999) на музыку кантаты Сянь Синхая.

Балет «Голубь мира» (1950) стал не только первым китайским антивоенным произведением в этом жанре, но и первым балетом европейского типа, основанным на русских балетных традициях. Он был создан авторским коллективом композиторов, в число которых вошли Чжан Янь, Лю Шитин, Ду Юй, Чжан Динхэ, Лю Чи, Чэнь Цзы, Бянь Цзюнь и Ян Бихай. Балет состоит из семи действий, в которых последовательно рассказывается о подписании резолюции мира китайскими рабочими и крестьянами, собравшимися на площади Тяньаньмэнь в Пекине. Слетевшиеся к людям голуби символизируют мир и победу добра над злом. Музыкально-хореографическим прообразом балета «Голубь мира» стал балет «Лебединое озеро» П. Чайковского [6, с. 77].

В 1950 г. Художественным ансамблем Южного Китая было создано произведение синтетического жанра – опера-балет «Действовать стремительно, освобождая Хайнань». Три из шести его действий полностью состоят из танцевальных номеров, а в третьем, четвертом и пятом действия введены диалоги, хоровое пение и частушки, декламируемые под удары бамбуковых дощечек. Постановщиков упрекали за натурализм, который усматривался, в частности, в том, что танец народности ли исполняют танцовщики с голым торсом, а солдаты и народ облачены в лохмотья. В то же время применение выразительных средств китайского традиционного театра, таких как пение, диалог, способствовало популярности спектакля.

В 1964–1965 гг. создаются самые известные китайские балеты на военную тему – «Красный женский батальон» У Цзуцяна и Ду Минся и «Седая девушка» Янь Цзиньсюаня, в которых нашли отражение многие черты, характерные для искусства периода «культурной революции» (1966–1976): опора на реальные исторические события; использование танцевальных движений, имитирующих обычные бытовые движения человека или движения из военной строевой подготовки; введение в музыку большого количества мелодий из национальных опер и расширение в оркестре группы китайских народных инструментов.

В конце 1990-х гг. в Китае появляется симфонический балет «Желтая река» на музыку фортепианного концерта, созданного коллективом авторов в 1969 г. и основанного на музыке кантаты Сянь Синхая (1939). Балет представляет собой редкое в Китае «абстрактное», бессюжетное хореографическое произведение, которое, однако, не состоит из чисто технических пластических элементов, а всеми движениями, языком тела выражает героический дух китайской нации, что и выступает основной идеей этой четырехчастной композиции. Для хореографии балета характерны жесты, подчеркивающие победный настрой, преобладание группового танца, использование движений боевых искусств, мощных прыжков и виртуозных вращений. Оркестр состоит из европейских и китайских народных инструментов. Новшество для китайского балета – ведущая роль фортепиано в музыкальном сопровождении.

В белорусском балете военная тема представлена не столь широко, как в китайском, но весьма ярко. Во второй половине XX века ряд балетных постановок (хореографические новеллы «Белорусская партизанская», «Фронт», «Хиросима» и балет «Альпийская баллада») был создан композитором Е. Глебовым. В трех частях одноактного лирико-драматического балета «Альпийская баллада» (1967) по повести В. Быкова («Побег», «Перевал», «Любовь») рассказывается трагическая история любви белорусского солдата Ивана и итальянской девушки Джулии, бежавших из фашистского концлагеря. В этом балете высокий уровень обобщения сюжета «сопряжен с яркой театральной зрелищностью музыкально-тематических построений, которые становятся своего рода персонифицированными образами» [1, с. 156]. Основное внимание в балете уделено раскрытию внутреннего мира героев, в связи с чем композитор отказывается от показа внешних деталей действия, останавливаясь на лирико-драматическом содержании душевных переживаний Ивана и Джулии. Особенностью музыкального языка балета «Альпийская баллада» становится сочетание двух интонационных пластов. Первый пласт основан на народно-песенной мелодике с интонациями белорусского, русского и итальянского фольклора, что характеризует мир лирических героев. Второй интонационный пласт связан с инструментальной мелодикой гротескного плана, характеризующей лагерь фашистов. Новаторство Е. Глебова в «Альпийской балладе» – введение тембров электроинструмента ионики и женского хора.

В 1970–1980-е гг. в Беларуси появились такие произведения на военную тему в разных жанрах хореографического искусства, как балет-симфония «Крылья памяти» В. Кондрусевича, вокально-хореографическая композиция «В честь 30-летия Великой Победы над фашизмом» (1975) А. Мдивани на сл. А. Русака, хореографические миниатюры «Поэма» балетмейстера В. Елизарьева на музыку А. Петрова, «Колокола Хатыни» и «Довоенный вальс» балетмейстеров Л. и А. Ефремовых.

Сюжетной основой балета «Крылья памяти» (1986) послужила реальная история белорусской женщины А.Ф. Куприяновой, потерявшей на войне пятерых сыновей. Центральной темой балета становится тема памяти, проходящая через все произведение. В качестве контрастных образных сфер в балете выступают образы войны, характеризующиеся хроматизированными мелодиями, диссонирующими гармониями и плотной фактурой, и образы мирной жизни, для музыкального оформления которых свойственны песенно-танцевальный тематизм, диатоничность, прозрачная и легкая фактура.

Если в «Колоколах Хатыни» балетмейстеров Ефремовых «словно оживали люди из спаленных гитлеровцами белорусских деревень» [7, с. 51], то в миниатюре «Довоенный вальс» тема войны раскрывается опосредованно: она как бы «вынесена за скобки» – «перед зрителями предстают сцены мирной жизни, первых встреч юных влюбленных» [7]. Однако предчувствие трагедии, неизбежного расставания омрачает этот лирический танец.

В начале XXI столетия уникальным примером претворения темы войны в развернутой хореографической жанровой форме в Беларуси является постановка «Не танцы» (2007) Е. Корняга, замысел которой возник у автора после посещения мемориального комплекса «Брестская крепость-герой». Действие спектакля складывается из не связанных друг с другом эпизодов («Погребение живых», «Шествие в пекло», «Перед повешением»), будто выхваченных из воспоминаний. Согласно исследованию В. Гудей-Каштальян, пластика в этом представлении «создается из пантомимических и характерных кукольных движений, квазитанцевальных элементов, обычных известных всем простых действий, подчиненных либо музыкальным ритмам, либо иным звукоформам и звукомоделям» [8]. Для того чтобы подчеркнуть идею о том, что насилие не имеет национальности, в постановке звучит музыка разных стран – немецкая, французская,

итальянская, английская, еврейская, а также музыка белорусского автора А. Даньшовой.

Заключение. Тема и образы войны занимают важное место в музыкально-театральном искусстве Китая и Беларуси второй половины XX века. Ярко и многогранно эта тема воплотилась в жанрах оперы и балета, основанных на литературных либретто и отражающих значимые философские идеи авторов. Для музыкального языка китайских и белорусских опер и балетов на военную тему свойственно соединение элементов национальной музыкальной культуры с принципами западноевропейской музыки. С 1970-х гг. тембровый спектр балетной и оперной музыки на тему войны расширяется за счет введения в партитуру тембров электроинструментов, что придает звучанию современность и новизну. Общим направлением эволюции китайской и белорусской музыки на тему войны во второй половине XX в. можно назвать постепенный переход от простой иллюстративности к психологическому осмыслению военных событий. Постоянное внимание композиторов Китая и Беларуси к теме войны свидетельствует о ее неисчерпаемости и о необходимости сохранения исторической памяти во избежание повторения трагедий прошлого.

ЛИТЕРАТУРА

1. Великая Отечественная война в белорусской музыке: память потомков / И.Л. Горбушина [и др.]. – Минск: Беларуская навука, 2022. – 239 с.: ил.
2. Ван, Цзе. Китайское оперное искусство периода японо-китайской войны: жанр через призму вестернизации / Цзе Ван // Манускрипт. – 2021. – Т. 14, вып. 11. – С. 2397–2403.
3. Сунь, Лу. Китайская народная опера: к проблеме становления и развития жанра: автореф. дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02 / Сунь Лу; Рост. гос. консерватория им. С.В. Рахманинова. – Ростов н/Д, 2016. – 30 с.
4. Панарама музычнага мастацтва другой паловы XX ст.: сімфанічная, народна-аркестравая, інструментальная музыка, оперы і духоўныя творы // Беларусы. Т. 11: Музыка / Т.Б. Варфаламеева [і інш.]; рэдкал.: М.Ф. Піліпенка [і інш.]; навук. рэд. А.І. Лакотка; Нац. акад. навук Беларусі, Ін-т мастацтвазнаўства, этнаграфіі і фальклору імя К. Крапівы. – Минск: Беларуская навука, 2008. – 700 с.: іл.
5. Мдивани, Т.Г. Эхо войны в белорусском композиторском творчестве [Электронный ресурс] / Т.Г. Мдивани // Материалы Международной заочной конференции «Война. Власть. Общество. 2020». – Режим доступа: <http://www.hcpncr.com/konf2020/konf2020-27.pdf>. – Дата доступа: 04.03.2023.
6. Сунь, Цянь. Китайское танцевальное искусство XX века: взаимодействие национальных и западных традиций / Цянь Сунь. – Минск: Энциклопедикс, 2010. – 200 с.
7. Карчевская, Н.В. Тема Великой Отечественной войны в хореографическом искусстве: сценическая и телевизионная репрезентация / Н.В. Карчевская, Д.А. Матюшкова // Веснік БДУКМ. – 2015. – № 1(23). – С. 48–55.
8. Гудей-Каштальян, В.Г. Военные образы-символы в белорусском хореографическом искусстве [Электронный ресурс] / В.Г. Гудей-Каштальян // Международная заочная научная конференция «Война. Власть. Общество. 2020». – Режим доступа: <http://www.hcpncr.com/konf2020/konf2020-23.pdf>. – Дата доступа: 09.04.2023.

Поступила в редакцию 12.05.2023

УДК 792.54:792.82(510)

Современный оперный репертуар Китайского национального театра оперы и танцевальной драмы (на материале оперы «Линь Хуэйинь»)

Ван Дун

Учреждение образования «Белорусская государственная академия искусств», Минск

Целевой основой исследования выступает анализ оперного репертуара Китайского национального театра оперы и танцевальной драмы на примере современной постановки «Линь Хуэйинь», посвященной жизни и достижениям известной китайской поэтессы, архитектора и дизайнера. В результате определено, что опера «Линь Хуэйинь» наполнена многозадачностью актерского исполнительства, выраженной сочетанием исполнения музыкального материала широкого звукового диапазона и передачей сложного мизансценического рисунка, ведением линии жизни персонажа с резкими возрастными и личностными переходами, а также глубокими эмоционально-драматическими переживаниями. Режиссерское решение оперы характеризуется стремлением раскрыть внутренний мир героев посредством визуализации декораций, использования света и тени как смысловых акцентов спектакля. Опера «Линь Хуэйинь» стала образцовым показателем современных творческих поисков и новаторских идей в деятельности Китайского национального театра оперы и танцевальной драмы.

Ключевые слова: Китайский национальный театр оперы и танцевальной драмы, китайская опера, опера «Линь Хуэйинь», музыкальное решение.

(Искусство и культура. – 2024. – № 1(53). – С. 30–33)

Contemporary Opera Repertoire of the Chinese National Opera and Dance Drama Theater (Based on the Opera “Lin Huiyin”)

Wang Dong

Education Establishment “Belarusian State Academy of Arts”, Minsk

The target basis of the study is the analysis of the opera repertoire of the Chinese National Opera and Dance Drama Theater on the example of the modern production of “Lin Huiyin”, that is dedicated to the life and achievements of the famous Chinese poetess, architect and designer. As a result of the analysis, it was identified that the opera “Lin Huiyin” is filled with the multitasking of acting performance, expressed by a combination of the performance of musical material of a wide sound range and the transmission of a complex mise-en-scene pattern, leading the character’s life line with sharp age and personality transitions, as well as deep emotional and dramatic experiences. The director’s decision of the opera is characterized by the desire to reveal the inner world of the characters through the visualization of the scenery, the use of light and shadow as the semantic accents of the performance. The opera “Lin Huiyin” has become an exemplary indicator of modern creative searches and innovative ideas in the activities of the Chinese National Opera and Dance Drama Theater.

Key words: Chinese National Opera and Dance Drama Theatre, Chinese opera, “Lin Huiyin” opera, musical solution.

(Art and Cultur. – 2024. – № 1(53). – P. 30–33)

Китайский национальный театр оперы и танцевальной драмы в контексте китайского театрального искусства XXI века поистине уникален ввиду многопрофильного репертуара, в котором оперное искусство выступает одним из определяющих всю творческую практику театра. Располагаясь в Пекине, Китайский

национальный театр оперы и танцевальной драмы направляет театральный процесс столицы и всего Китая. Новаторские методы сценического и режиссерского решения спектаклей становятся моделями для подражания и демонстрируют новейшие режиссерские и актерские достижения страны.

Адрес для корреспонденции: e-mail: wangdong064@gmail.com – Ван Дун

Опера «Линь Хуэйинь», созданная драматургом Чжуан И, композитором Цзин Пэйда и режиссером Ван Тингтингом, была адаптирована Китайским национальным театром оперы и танцевальной драмы и впервые продемонстрирована зрителю в 2017 году.

Сюжетная линия оперы «Линь Хуэйинь» в адаптации Китайского национального театра оперы и танцевальной драмы с участием сопрано Чэнь Сяодо и баритонов Гао Пэна и У Паня повествует об основных вехах творчества и личной жизни Линь Хуэйинь, поэтессы, архитектора, ученого-исследователя древней архитектуры, создателя государственного герба Китая, матери, дизайнера и борца за сохранение национального исторического наследия, а также о знаменательных событиях из жизни ее супруга Лян Сычэна, товарища семьи Сюй Чжимо и других китайских деятелей искусства и просвещения. В отличие от предыдущих произведений о Линь Хуэйинь на оперной сцене, в этой постановке основное внимание было уделено академическим достижениям героини, перемежавшимся с ее эмоциональными переживаниями, в которых на первый план выходила демонстрация духа самореализации женщины. Драматургия постановки не имела линейного развития, она раскрывала образ героини постепенно, переплетая события разных временных отрезков. Взаимодействие реализма и художественности с интерлюдиями и флешбэками образовывало своего рода поэтическую структуру, позволившую создать образ архитектора через поэзию [1, с. 32–33]. Исследование особенностей сценического воплощения образа Линь Хуэйинь труппой Китайского национального театра оперы и танцевальной драмы расширяет театроведческое поле современного научного знания, обогащает сведения о нынешнем китайском театральном искусстве.

Творческая практика Китайского национального театра оперы и танцевальной драмы не была освещена в Беларуси, что подтверждает актуальность и научную новизну данной статьи. Среди китайских авторов можно назвать Е Шутинг, Бу Давэй, Чэнь Бочжэн, Ван Аньчао, которые провели анализ отдельных спектаклей Китайского национального театра оперы и танцевальной драмы.

Цель статьи состоит в изучении опыта постановки Китайским национальным театром оперы и танцевальной драмы спектакля «Линь Хуэйинь» с позиций анализа особенностей сценического оформления постановки, режиссерского решения, актерского исполнительства.

Художественные особенности оперы «Линь Хуэйинь». В композиционном плане

опера «Линь Хуэйинь» Китайского национального театра оперы и танцевальной драмы отличается от традиционных опер, ставящихся на китайской сцене, более современным подходом к структуре всего произведения. Китайский театровед Ван Аньчао отмечает, что одной из характерных черт постановки стала комплексная художественная эстетика, которая, опираясь на предыдущие достижения в китайской опере, согласованно использовала в качестве выразительных средств современную литературу (оригинальные стихи Линь Хуэйинь), драму, мультимедийные визуальные средства, сегодняшнюю хореографию, музыку, включавшую новую и современную лексику. «Этот новый подход, раскрывающий образ персонажа многогранно и объективно, не только продвигал передовые культурные традиции нынешней эпохи, но и презентовал новый стиль в процессе развития китайской народной оперы» [2, с. 70].

Сценографическое оформление оперы «Линь Хуэйинь». Сценическое оформление оперы состояло из заднего и двух боковых занавесов, соединенных в единое целое и оборудованных мультимедийными проекциями [3, с. 219]. Кроме того, дополнительный полупрозрачный проекционный экран-сетка между актерами и зрителями придавал глубину и настроение сценкам и воспринимался зрителями как «туманная дымка», создавая визуальный эффект трехмерной многослойности. Одним из уникальных режиссерских решений постановки стала визуализация архитектуры средствами синтеза видеоконтента и хореографии.

Иногда декорации, изображавшие памятники архитектуры, несли в себе дополнительный смысловой оттенок, отражая глубоко личные переживания героев. Так, в сцене, где Линь Хуэйинь поднималась по лестнице, чтобы изучить здание буддийского священного храма на горе Вутай в Шаньси, на проекционном экране увеличивался текст священной надписи «Половина меня – это ты», которая помимо культового значения отражала чувства героини.

Использование света и тени на сцене стало смысловым акцентом спектакля. Например, в трио Линь Хуэйинь, Сюй Чжимо и Чжан Юйи силуэты актеров проецировались на задний план сцены, и последовательное движение теней подчеркивало запутанные и противоречивые внутренние эмоции персонажей, усиливая драматизм спектакля. В кантате «Фа Си» фоны с обеих сторон запечатлели Линь Хуэйинь в различных позах во время ее работы, максимально передавая ощущение переплетения времени и пространства. Когда героиня

уходила, преследующий ее свет сопровождал уменьшающуюся на глазах фигуру, что вызывало у зрителей чувство сожаления [3, с. 219].

Раскрытие образа Линь Хуэйинь в одноименной опере. Кульминацию развития центрального образа режиссер определил арией «Лампа лотоса», созданной на стихотворение Линь Хуэйинь, написанное в 1932 году, где автор с помощью метафор сравнивала человеческое сердце с цветком лотоса, в центре которого горит свет, подобно лампе лотоса. Основное действие сцены режиссер видел в мысленном прохождении через жизнь и смерть и окончательном возврате к жизни [4, с. 20]. Здесь героиня погружалась в свой внутренний мир и находила в себе силы идти дальше и сопротивляться обстоятельствам. По сути, она трансформировалась в другую личность, более сильную и целеустремленную. В опере с нелинейной структурой повествования подобный переход чрезвычайно сложен для сценического воплощения. Темперамент главной героини был заложен в музыку, сценарии, хореографии и режиссерских замыслах и с большим мастерством раскрылся исполнительницей главной роли Чэнь Сяодуо при помощи голоса, пластики и актерского искусства. Вторая сложность для актрисы заключалась в том, что она должна была играть Линь Хуэйинь в возрасте от 16 до 51 года, что требовало от нее за один спектакль прожить несколько возрастных периодов. Непростой задачей для актрисы явилось и исполнение вокальных арий, которые имели весьма широкий высотный диапазон. Помимо трудностей в пении, существовала сложность и с разговорными репликами. В своем интервью актриса поделилась опытом работы в опере: «Сложность заключалась не только в пении, но и в репликах, а поскольку пьеса связана со строительством, приходилось много лазить по сцене, что требует не только отличных певческих навыков и гибкого и разнообразного управления тембром, но и отличной физической подготовки» [5, с. 46].

Учитывая тот факт, что Линь Хуэйинь была ученым, воспитанным в условиях западного культурного образования, опера не ограничилась народными традициями в разработке музыкальных тем, а взяла за основу создание западной атмосферы в современной культуре. Композитор Цзин Пэйда характеризует музыкальный стиль оперы как переплетение и столкновение традиционной китайской музыки и западной музыкальной лексики, созданное с целью раскрытия удивительного сочетания и противостояния старых и новых

«культурных духов» Китая, а также иного истолкования «духа восточной эстетики» [6].

Опера «Линь Хуэйинь» открывалась драматической увертюрой, в которой были разработаны большинство мелодических тем оперы. В канве спектакля вместо традиционного оперного приема «все поют» использовалось большое количество вокальных диалогов. Новый стиль музыки также отражался в смелом введении элегантных популярных тонов, освеживших образы главных героев. Революционным для китайской оперы явилось применение музыки, позаимствованной из кино и телевидения, носившей повествовательный и графический характер. Обычный подход к оперной музыке заключается в использовании разговорных тонов, которые имеют более низкий регистр и узкий диапазон. В «Линь Хуэйинь» декламационные тона были еще мелодичнее, с более высоким диапазоном тона, отличались красотой мелодических линий [2, с. 71–72].

Центральное место в музыкальном полотно оперы занимали арии главных героев («Кому нравятся нескончаемые изменения», «Фа Си», «Лампа лотоса» и «Прошу тебя, доверься мне»), которые звучали в кульминационных моментах сцен. Ария «Лампа лотоса» — это «тематическая ария», потому что с точки зрения литературного содержания она являлась концентрированным выражением духовного мира Линь Хуэйинь. С точки зрения вокала она обладала широким диапазоном и сильным напряжением, стала «сенсорным камертоном» для сопрано. Подход композитора к этой арии полностью оригинален. В данном произведении эмоции закладывались, итерировались, высвобождались и преодолевались, и все это полностью отражалось в изменениях каждой части. Композитор синтезировал большое драматическое напряжение с тщательной эмоциональной экспрессией и через интерпретацию исполнителей вводил слушателей в настроение, сочетающее реальное и воображаемое. Но для достижения эффектного исполнения актрисе необходимо было проделать большую подготовительную работу по изучению идеи автора стихотворения, проработке линии жизни и эмоциональной динамики, анализу музыкальной структуры песни, выявлению взаимосвязи между отрывками, вплоть до связности и вариаций между каждой строкой и словом. Пение и исполнение Чэнь Сяодуо в спектакле абсолютно точно воспроизвели особенности текста и музыки. Ее нижний и средний регистры были спокойны и уравновешены, верхние регистры ясны

и непринужденны, ее тембр богато варьировался в зависимости от сюжета и либретто. Пение Чэнь Сяодуо в китайской опере давало убедительную интерпретацию того, каким должен быть вокальный стиль персонажа [1, с. 33]. Вокальное искусство в опере представили не только в форме арий, но и в форме художественных песен или песен с напевами и диалогами, позволяющих драме развиваться плавно и естественно.

Оркестровое исполнение в опере, с его тонкой оркестровкой и неоклассическими гармониями, имело эффект «цветочной тени». В оркестровке пения Линь Хуэйинь иногда доминировали арфы или фортепиано в прозрачных переплетениях, создавая эффект переливающейся акварели или далекой картины тушью [1, с. 33]. Оркестровка симфонической партитуры была ситуативна и тонка. Помимо обычных струнных, деревянных, духовых и ударных инструментов, в симфонической оркестровке также использовались разнообразные красочные инструменты (электропиано, арфа, духовые колокольчики, ксилофон и тональное дерево). Например, песня Сюй Чжимо «Ты впереди» сопровождалась электропиано и струнными, полуразложенные аккорды и разложенные аккорды лирически перетекали, раскрывая внутреннее «Я» Сюй Чжимо. Когда сцена сменялась путешествием на поезде в Америку, оркестровка переходила к использованию духовых колокольчиков, ксилофона, военных барабанов, тарелок, деревянных рыб и рожков для имитации различных звуковых эффектов во время путешествия на поезде, наполняя сцену атмосферой современной эпохи. Такое сценическое представление не только делало всю оркестровую партитуру оперы ярче, но и вносило свой вклад в развитие драматургии спектакля [3, с. 219].

Заключение. Таким образом, опера «Линь Хуэйинь» Китайского национального театра оперы и танцевальной драмы является образцом нового стиля китайской народной оперы, основанного на синтезе литературы, мультимедийных визуальных средств, хореографии, музыки, соединяющей традиции китайской

музыки и современную лексику европейской музыкальной культуры. Среди особенностей музыкального решения оперы следует выделить большое количество музыкальных диалогов, введение в арии героев популярных тонов, «мелодизацию» разговорных тонов, использование музыки из кино и телевидения, сочетание в исполнении арий драматического напряжения с эмоциональной экспрессией, полупрозрачную оркестровую партитуру, отражающую и усиливающую драматургию спектакля. Уникальность актерского исполнительства в данной опере определяется многозадачностью, которая выражается в сочетании исполнения музыкального материала широкого звукового диапазона с передачей сложного мизансценического рисунка, ведением линии жизни персонажа с резкими возрастными и личностными переходами, а также глубокими эмоционально-драматическими переживаниями. К оригинальным режиссерским приемам данного спектакля можно отнести визуализацию декораций в виде архитектурных сооружений средствами видеоконтента на двух экранах и хореографии, метафоризацию архитектурных памятников, использование света и тени как смысловых акцентов спектакля.

ЛИТЕРАТУРА

1. 卜大炜. "诗铸的塑像"——看歌剧《林徽因》有感[J]. 歌剧. = Бу Давэй. Статия поэзии: взгляд на оперу «Линь Хуэйинь» / Бу Давэй // Opera. – 2020. – № 9. – С. 32–35.
2. 王安潮. 《林徽因》: 探索中国歌剧新样式[J]. 文化月刊. = Ван Анчао. Линь Хуэйинь: изучение нового стиля китайской оперы / Ван Анчао // Culture Monthly. – 2017. – № 4. – С. 70–72.
3. 叶舒婷. 原创民族歌剧《林徽因》的艺术呈现[J]. 艺术科技. = Е Шутинг. Художественное представление оригинальной национальной оперы «Линь Хуэйинь» / Е. Шутинг // Наука и техника искусства. – 2017. – № 9. – С. 219.
4. 王晓青. 歌剧《林徽因》中林徽因的主题咏叹调“莲灯”的演唱分析[J]. 岭南音乐. = Ван Сяоцин. Анализ исполнения тематической арии Линь Хуэйинь «Лотосовая лампа» в опере «Линь Хуэйинь» / Ван Сяоцин // Lingnan Music. – 2020. – № 4. – С. 18–21.
5. 陈博正. 从星海走出的“林徽因”——访中国歌剧舞剧院青年女高音歌唱家王晓青[J]. 岭南音乐. = Чэнь Бочжэн. «Линь Хуэйинь» из Синхая: интервью с Чэнь Сяодуо, молодым сопрано из Китайского театра оперы и танца / Чэнь Бочжэн // Lingnan Music. – 2018. – № 3. – С. 46–48.
6. 歌剧《林徽因》“颠覆”大众认知: 电影化呈现和话剧式演绎 (Опера «Линь Хуэйинь» «ниспровергает» общественное сознание: кинопрезентация и драматургия) [Электронный ресурс] // Visitbeijing. – Режим доступа: <https://www.visitbeijing.com.cn/article/47QnVLA2VUn>. – Дата доступа: 16.10.2022.

Поступила в редакцию 30.06.2023

Специфические компоненты системы образования в хореографическом искусстве

Судник К.В.

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

Статья посвящена рассмотрению актуальных проблем эволюции хореографического искусства, которая взаимосвязана с функционированием системы хореографического образования. Исследователями термин «хореографическое образование» раскрывается фрагментарно и узконаправленно. Совершенствование знаний и навыков в хореографическом искусстве реализуется в сфере профессионального образования, в творчестве профессиональных и любительских коллективов. Автором осуществлен анализ научной литературы в области искусствоведения, философии, педагогики, культурологии.

В работе определены и обоснованы специфические компоненты системы образования в хореографическом искусстве: профессиональное образование, любительское творчество, деятельность профессиональных коллективов, научное и критическое осмысление. В исследовании уделено внимание особенностям каждого компонента в хореографическом образовании, а также их специфике и месту в системе образования. Проведено обобщение и уточнение понятия «хореографическое образование».

Ключевые слова: образование, хореографическое образование, система образования, художественное образование, компонент, профессиональное образование, любительское творчество, деятельность профессиональных коллективов, научное и критическое осмысление.

(Искусство и культура. – 2024. – № 1(53). – С. 34–38)

Specific Components of the Education System in Choreographic Art

Sudnik K.V.

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

The article is concerned with the consideration of current problems of the development of choreographic art, which is interrelated with the functioning of the system of choreographic education. Researchers consider the term "choreographic education" in a fragmentary and narrowly focused way. Improvement of knowledge and skills in choreographic art is carried out in the sphere of professional education, also in the work of professional and amateur groups. The author analyzed scientific literature in the field of art history, philosophy, pedagogy, and culturalology.

The article defines and substantiates the specific components of the educational system in choreographic art: professional education, amateur creativity, activity of professional teams, scientific and critical reflection. The study analyzes the features of each component in choreographic education, as well as their specificity and place in the education system. Generalization and clarification of the concept of "choreographic education" has been carried out.

Key words: education, choreographic education, education system, art education, component, professional education, amateur creativity, activity of professional teams, scientific and critical reflection.

(Art and Cultur. – 2024. – № 1(53). – P. 34–38)

Дефиниция «образование» чаще всего используется в педагогической литературе и относится к педагогической области научного знания. Однако следует заметить, что данный термин находит применение в разнообразных научных сферах. Образование – это не только обучение и воспитание учащихся педагогом, но и процесс, который позволяет

совершенствовать имеющиеся знания и навыки в различных видах деятельности. В энциклопедическом психологическом словаре-справочнике образование трактуется как социокультурное явление, представляющее «способ вхождения человека в мир науки и культуры» [1]. Образование сопровождает человека всю жизнь, благодаря ему аккумулируется и

Адрес для корреспонденции: e-mail: sudnikk@bk.ru – К.В. Судник

передается накопленный опыт через поколения. Эволюция общества непосредственно взаимосвязана с развитием образования.

Искусство во многом формирует и социализирует человека с помощью системы ценностных ориентиров и идеалов. Влияя на воспитание человека, искусство во многом определяет не только систему ценностей и содержание культуры, но и характер общества. В произведениях различных видов искусства отражается динамика развития общества. В свою очередь развитие искусства зависит от организации процесса образования. В каждом из видов искусств присутствуют образовательный аспект и своя специфика.

Государственная политика Республики Беларусь направлена на решение задач, связанных с развитием и функционированием культуры. Особое внимание уделяется реализации кадровой политики по подготовке и переподготовке специалистов в области культуры. В научных исследованиях широко известны трактовки таких понятий, как художественное образование, театральное образование, музыкальное образование. Авторы обращаются также и к изучению проблемы хореографического образования, но рассматривают лишь отдельные аспекты.

Современное общество динамично развивается и стимулирует изменения в сферах образования, в том числе и хореографического. Обновляется его структура и наполняется новыми компонентами, которые обусловлены и «корректируются практикой, которая всегда предполагает некоторую вариативность» [2]. Интерес к данной проблеме определяет цель написания статьи – выявить компоненты системы образования в хореографическом искусстве и дать им содержательную характеристику.

Уточнение понятия «хореографическое образование» в научной литературе. Хореография – искусство синтетическое, основанное на взаимодействии нескольких видов. В этой связи важно отметить, что представитель данной сферы должен обладать знаниями в области музыкального, театрального и изобразительного искусств (выбор музыкального ритмического сопровождения, владение актерским мастерством, осуществление сценического оформления произведения).

Хореографическое искусство объединяет в себе черты различных искусств, поэтому, определяя компоненты системы образования, считаем целесообразным взять за основу мнение выдающегося отечественного искусствоведа В.П. Прокопцовой. В своем научном труде

«Спасціжэнне майстэрства» ученый анализирует становление художественного образования в Беларуси от истоков до середины XX века [3]. В применении к нашему исследованию ключевым является утверждение В.П. Прокопцовой о том, что существуют основания «рассматривать художественное образование в единстве образовательных процессов в рамках разных видов искусства» [2, с. 14]. Соответственно, в художественном образовании есть составляющие, которые определяют компоненты хореографического образования.

В терминологическом словаре «Аполлон» художественное образование трактуется как «процесс усвоения знаний и навыков в области искусства в определенной системе, результатом которого является подготовка обучающегося к занятию профессиональным художественным творчеством. Художественное образование рассматривается также как система подготовки квалифицированных специалистов всех видов пластических искусств и искусствоведов. Она обеспечивает подготовку художников высшей и средней квалификации. В систему художественного образования входят: высшие учебные заведения (академии, университеты, институты), средние специальные (художественные училища, училища искусств), а также детские художественные школы и школы искусств» [3]. Приведенное определение раскрывает этапы подготовки специалистов и применимо к образованию в хореографическом искусстве.

Обобщая и систематизируя различные толкования, можно сделать следующий вывод: понятие «хореографическое образование» необходимо пояснить с разных точек зрения, так как обучение искусству в первую очередь означает процесс обучения и воспитания в сфере культуры и искусства, накопление базовых знаний.

В искусствоведческих и культурологических диссертационных исследованиях также осуществляются попытки проанализировать сущность понятия «хореографическое образование». Так, российский культуролог Т.А. Филановская, характеризуя тенденции исторической динамики хореографического образования в России в контексте развития системы образования в целом, понимает хореографическое образование как «целенаправленный и организованный процесс и результат овладения и присвоения личностью языка и техники хореографического искусства, один из способов формирования целостной творческой личности, интеллектуально, нравственно и эмоционально развитой» [4, с. 228].

В данной цитате представлено определение «хореографическое образование», которое имеет ценность для нашего исследования. Однако считаем его довольно общим и не в полной мере раскрывающим специфику образования в сфере хореографического искусства, так как содержание современного образования несколько шире. Можем заключить, что хореографическое образование представляет собой сложную многоуровневую систему, включающую компоненты, ориентированные на решение различных задач.

Профессиональное образование как компонент системы хореографического образования. Одним из важнейших компонентов хореографического образования, по нашему мнению, является образование профессиональное. В разработку означенной проблемы большой вклад внесли белорусские ученые С.В. Гутковская, Н.В. Карчевская, которые подчеркивают, что «одним из важнейших аспектов функционирования системы профессионального образования является не только воспитание высококвалифицированных специалистов, но и ее (системы профессионального образования) вклад в обновление моделей хореографического мышления, в формирование новых направлений развития этого вида искусства» [5, с. 345]. Кроме того, они характеризуют систему хореографического образования в целом и указывают на ключевые задачи, «среди которых приоритетными являются: сохранение лучших традиций народного танцевального творчества и образцов отечественного хореографического наследия, приобщение к достижениям зарубежного хореографического искусства». Следует подчеркнуть особую значимость названных этими исследователями задач и важность их решения в настоящее время – время сохранения национальной идентичности белорусского народа и осознания своего места в мировом искусстве.

Авторы резюмируют, что профессиональное образование в сфере хореографии «основывается, с одной стороны, на выявлении художественно одаренных детей, молодежи и обеспечении оптимальных условий для их образования и творческого развития, а с другой – направлено на воспитание подготовленной и заинтересованной публики» [5, с. 344–345]. Безусловно, подготовка к получению профессионального хореографического образования начинается задолго до поступления в специальные учебные заведения. Возрастающий интерес к хореографическому искусству определяет потребность в высококвалифицированных кадрах (артистах, балетмейстерах,

педагогах-хореографах), отвечающих запросам современного общества. Основу ресурсного обеспечения системы хореографического образования, по мнению С.В. Гутковской, Н.В. Карчевской, составляют учебные заведения, входящие в государственную сеть образовательных учреждений [6]. Внимание ученых обращено к хореографическому образованию как важнейшей подсистеме хореографического искусства. Они выявляют двойственность функции хореографического образования: «с одной стороны, стабилизации основы хореографической культуры через сохранение хореографических традиций, а с другой – ускорения динамики художественного творчества в разных сферах хореографии» [5, с. 344].

На специфике профессиональной подготовки будущих кадров делает особый акцент доктор педагогических наук Л.А. Касиманова. Автор раскрывает профессиональную составляющую системы хореографического образования «через профессиональную культуру к общей духовной культуре», а также знания, которые получают студенты, обучающиеся по дисциплинам специализации *хореографическое искусство* [6, с. 197]. Схожее мнение о специфике профессиональной подготовки специалистов в области хореографического искусства находим в научном исследовании С.В. Гутковской. Ученый определяет современный подход к хореографическому образованию, который обеспечивается «на основе установления связей и отношений между искусственно, механически разделенными компонентами педагогического процесса» [7, с. 149–150]. Данный подход направлен на повышение общего культурного уровня будущих специалистов. Однако автор в первую очередь ориентируется на практические навыки: «Основопологающий аспект подготовки специалиста по всем направлениям профессиональной хореографической деятельности (балетмейстерской, репетиторской, педагогической) – исполнительское мастерство» [7, с. 153].

Таким образом, большинство исследователей рассматривают профессиональную подготовку высококвалифицированных кадров в области хореографического искусства как значимую часть системы хореографического образования. Профессиональное образование опирается на функционирование специальных образовательных учреждений, в которых осуществляется процесс усвоения теоретических и практических знаний. Специфика данного процесса заключается в повышении общей культуры специалистов посредством интегративного подхода, направленного на сохранение традиций и развитие инновационного мышления.

По нашему мнению, в целостной системе хореографического образования можно выделить как самостоятельный компонент профессиональное образование.

Своеобразный подход к проблеме хореографического образования предлагает доктор искусствоведения В.Ю. Никитин. По его мнению, «функционируют четыре основные системы обучения различным видам искусств, в том числе и хореографическому искусству: художественное образование, дополнительное образование, предпрофессиональное и профессиональное образование» [8, с. 284–285]. Исследователь выделяет две категории хореографического образования: любительское и профессиональное [8].

Любительское творчество и деятельность профессиональных коллективов в хореографическом образовании. Для нас особый интерес представляет обращение В.Ю. Никитина к любительскому творчеству как составляющей, обладающей образовательным потенциалом. Он связывает понятие «образование» только с профессиональной подготовкой, а деятельность любительских коллективов относит к обучению. Однако следует заметить, что деятельность любительских коллективов направлена на усвоение специальных знаний, умений и навыков в рамках творческих занятий, согласованных с учебно-воспитательными программами. Результатом подобной деятельности является развитие личности и готовность к творческой реализации. Самодеятельное творчество стимулирует развитие познавательного, эмоционально-ценностного отношения к художественной деятельности, что служит предпосылкой к началу профессионального обучения. Деятельность любительских коллективов на основании этого можно рассматривать как отдельный компонент системы образования в хореографическом искусстве.

В свою очередь Т.В. Пуртова заявляет, что специфика любительского творчества «заключается в подготовке и выявлении одаренных танцоров и так же, как и в профессиональной деятельности коллективов, самодеятельное хореографическое творчество знакомит массы с культурой и традициями народов мира и современными направлениями хореографического искусства» [9, с. 5]. Деятельность самодеятельных хореографических коллективов направлена на решение приоритетных задач хореографического образования в целом.

Любительское хореографическое творчество, отличаясь оригинальностью идей и креативностью их воплощения, становится начальной ступенью подготовки наиболее

одаренных личностей к профессиональному образованию. Высокий уровень хореографической подготовки участников любительских коллективов достигается благодаря развитию новых творческих идей, которые впоследствии воплощаются на профессиональной сцене. Деятельность профессиональных коллективов также обладает образовательной функцией. В настоящее время в Республике Беларусь создано много профессиональных хореографических коллективов. Они осуществляют свою деятельность в различных направлениях хореографического искусства: классический танец, народно-сценический танец, современный танец и другие. Концертно-гастрольная деятельность как профессиональных, так и любительских коллективов положительно влияет на создание культурно-образовательной среды, которая складывается за счет сохранения традиций и популяризации лучших образцов танцевального искусства. В процессе деятельности любительских и профессиональных коллективов формируются условия для развития эстетического вкуса и воспитания зрительской аудитории.

Научное и критическое осмысление в хореографическом искусстве. В современном мире рассмотрение проблем, проявляющихся в различных сферах общественной жизни, происходит через научное осмысление. В отношении искусства и культуры схожие идеи наблюдаются в работах российских ученых, где отмечено, что наука не только оказывает «благотворное влияние на искусство, способствуя его развитию и раскрытию им своей сущности», но и «является важнейшей составляющей культуры» [10, с. 244].

Несомненно, интерес к решению научных вопросов хореографического искусства и образования также значительно вырос. Подобная тенденция усматривается в отношении исследований как зарубежных, так и отечественных ученых. Об этом свидетельствуют многочисленные публикации научных статей и защиты диссертаций по проблемам хореографического искусства в культурологической и искусствоведческой областях. Кроме того, активно обновляется учебно-методическое обеспечение, которое создается в соответствии с современными требованиями к образовательному процессу.

Научное и критическое осмысление эволюции хореографического искусства видится важным компонентом системы образования в сфере хореографии. Значимым аспектом развития научного знания является предоставление точной, универсальной

для различных направлений хореографического искусства трактовки понятия «хореографическое образование», которая обуславливает необходимость создания единого подхода к данному процессу.

Заключение. Наиболее часто понятие «хореографическое образование» отождествляется с получением профессионального образования. Однако следует обратить внимание на иные компоненты, обладающие образовательной функцией. Так как хореографическое образование является системой, то ее функционирование и динамика развития базируется на взаимодействии ее элементов. Система хореографического образования, на наш взгляд, включает следующие компоненты: профессиональное образование, деятельность любительских и профессиональных коллективов, научно-критическое осмысление.

Анализ научной литературы выявил ключевые аспекты, которые позволяют не только обозначить компоненты, но и сформулировать понятие «хореографическое образование». С точки зрения искусствоведения важно рассматривать термин «хореографическое образование», с одной стороны, как обобщающий все существующие варианты определений, предложенные исследователями, и, с другой стороны, как процесс развития, обосновывающий образование в области хореографического искусства. Под ним подразумеваются: процесс усвоения знаний и навыков в различных направлениях хореографического искусства, результатом которого является готовность к художественной и профессиональной деятельности; система профессиональной подготовки квалифицированных специалистов в области хореографии и сами учреждения образования, которые готовят профессиональные кадры в области хореографического искусства: высшие учебные заведения (академии, университеты, институты), средние специальные (колледжи искусств, хореографические училища), детские школы искусств; процесс развития познавательных, эмоционально-ценностных отношений к художественной деятельности; научный подход в изучении хореографического искусства, его эволюции и тенденций.

Итак, хореографическое образование – специально организованный процесс, направленный на усвоение теоретических и практических знаний, способствующий общекультурному становлению личности и развитию научного знания в различных направлениях хореографического искусства. Данная дефиниция служит отправной точкой для исследования основных концепций хореографического образования в системе художественной культуры Беларуси.

ЛИТЕРАТУРА

1. Энциклопедический психологический словарь-справочник. 1000 понятий, определений, терминов. – Минск: Харвест, 2021. – 864 с.
2. Пракапцова, В.П. Спасціжэнне майстэрства / В.П. Пракапцова. – Мінск: МФЦП, 2006. – 288 с.
3. Аполлон. Изобразительное и декоративное искусство. Архитектура: Терминологический словарь / под общ. ред. А.М. Кантора. – М.: Эллис Лак, 1997. – 736 с.
4. Филановская, Т.А. Динамика хореографического образования в художественной культуре России XVIII–XX веков: дис. ... канд. культурологии: 24.00.01 / Т.А. Филановская. – СПб., 2011. – 388 с.
5. Гутковская, С.В. Система профессионального образования как фактор развития хореографического искусства Беларуси / С.В. Гутковская, Н.В. Карчевская // Асоба ў кантэксце сучасных сацыякультурных працэсаў: матэрыялы I Міжнар. навук. канф. памяці Ядвігі Дамінікаўны Грыгаровіч, Мінск, 12 лістап. 2014 г. / Беларус. дзярж. ун-т культуры і мастацтваў; рэдкал.: В.Р. Языковіч (старш.) [і інш.]. – Мінск, 2015. – С. 344–348.
6. Касиманова, Л.А. Профессиональная подготовка будущих педагогов-хореографов в контексте современных концепций развития культуры [Электронный ресурс] / Л.А. Касиманова // Мир науки, культуры, образования. – 2017. – № 5(66) // Научная электронная библиотека «КиберЛенинка». – Режим доступа: <https://cyberleninka.ru/article/n/professionalnaya-podgotovka-buduschih-pedagogov-horeografov-v-kontekste-sovremennyh-kontseptsiy-razvitiya-kultury>. – Дата доступа: 12.05.2023.
7. Гутковская, С.В. Интегративный подход к профессиональному образованию в сфере хореографического искусства / С.В. Гутковская // Научные труды Белорусской государственной академии музыки. – Вып. 46: Вопросы музыкальной культуры и искусства в современных исследованиях. – Минск, 2019. – С. 149–159.
8. Никитин, В.Ю. Хореографическое образование и обучение: тенденции и перспективы [Электронный ресурс] / В.Ю. Никитин // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. – 2014. – № 2(58) // Научная электронная библиотека «КиберЛенинка». – Режим доступа: <https://cyberleninka.ru/article/n/horeograficheskoe-obrazovanie-i-obuchenie-tendentsii-i-perspektivy/viewer>. – Дата доступа: 20.08.2023.
9. Пуртова, Т.В. Танец на любительской сцене (XX век: достижения и проблемы) / Т.В. Пуртова. – М.: ГРДНТ, 2006. – 168 с.
10. Денисов, С.Ф. Влияние науки на искусство [Электронный ресурс] / С.Ф. Денисов, Л.В. Денисова, Л.И. Чинакова // Омский научный вестник. – 2012. – № 3(109) // Научная электронная библиотека «КиберЛенинка». – Режим доступа: <https://cyberleninka.ru/article/n/vliyanie-nauki-na-iskusstvo/viewer>. – Дата доступа: 10.09.2023.

Поступила в редакцию 11.10.2023

УДК 7.092:75(450.341):7.067

Трансформация городской среды Венеции в процессе развития Венецианской биеннале

Лоллини А.Д.

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

Венецианская международная художественная выставка, известная как Венецианская биеннале, является старейшей и одной из самых престижных международных художественных выставок в мире, которая проводится каждые два года. Цель биеннале – популяризация авангарда и новых тенденций в художественных дисциплинах, таких как архитектура, изобразительное искусство, кино, театр, музыка и танец, приглашение всех участников к диалогу и обмену мнениями. Венецианская биеннале уже много лет служит площадкой для международного активного общения и просвещения, которая отражает происходящие в мире события и расширяет границы через искусство, компилируя выразительные средства разных видов искусств в одном выставочном пространстве.

В представленной работе автор, опираясь на частично сохранившиеся исторические материалы, а также на современные публикации, попытался раскрыть и проанализировать основные организационные формы и художественные средства, повлиявшие на закономерности развития архитектуры. Все это связано с общим историческим процессом становления и эволюции культуры и общества, которые и привели к быстрой и стремительно развивающейся трансформации Венецианской биеннале и, как следствие, изменению архитектурной среды самого города.

Ключевые слова: Венецианская биеннале, современное искусство, кураторские практики, международная выставка, изобразительное искусство, архитектура.

(Искусство и культура. – 2024. – № 1(53). – С. 39–42)

Transformation of the Urban Environment of Venice in the Process of Venice Biennale Development

Lollini A.D.

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

Venice International Art Exhibition, known as the Venice Biennale, is the oldest and one of the most prestigious international art exhibitions in the world, held every two years in the city of Venice. The purpose of the Biennale is to promote the avant-garde and new trends in artistic disciplines such as architecture, fine arts, cinema, theatre, music and dance, inviting all participants to dialogue and comparison between multiple voices and points of view. For many years, Venice Biennale has been a platform for international exchange and education, reflecting current events in the world and expanding boundaries through art, compiling the expressive means of different art forms in one exhibition space.

In the presented publication, the author, relying on partially preserved historical materials, as well as modern publications, tried to reveal and analyze the main organizational forms and artistic means that influenced the identification of patterns in the development of architecture. All this is connected with the general historical process of formation and development of culture and society, which led to the rapid and rapidly developing evolution of Venice Biennale and, as a consequence, the transformation of the architectural environment of the city itself.

Key words: Venice Biennale, contemporary art, curatorial practices, international exhibition, fine arts, architecture.

(Art and Cultur. – 2024. – № 1(53). – P. 39–42)

Основная задача биеннале – продвижение авангарда и новых тенденций в художественных дисциплинах и, в частности, в области современного искусства, приглашение всех участников к диалогу и обмену мнениями. Как и в случае любого крупного международного мероприятия, например, первых ЭКСПО –

значимых универсальных выставок, которые во времена, далекие от глобализации, давали возможность познакомиться с предпринимателями, ремесленниками, архитекторами, фермерами со всего мира, а также художественными событиями, которые они представляли. В этом ряду располагаются известные

Адрес для корреспонденции: e-mail: lollini.anna@gmail.com – А.Д. Лоллини

международные проекты: Сеульская биеннале архитектуры и урбанизма (Южная Корея), биеннале Кочи-Музирис в Кочине-Керале (Южная Индия), Documenta в Касселе (Германия) и многие другие.

В таком причинно-следственном сценарии чрезвычайно представительным примером осмоса между этими выставками и реальностью является Венецианская художественная биеннале. Активная с 1895 года, в течение двадцатого века, она распространилась почти на все области творчества: с 1930 года на музыку, с 1932 года – кино (положив начало первому в мире кинофестивалю), с 1934 года – на театральное искусство, с 1980 года – архитектуру, а с 1999 года – танцы.

Цель статьи – выявить специфику и причины трансформации городской среды Венеции в процессе эволюции Венецианской биеннале.

Помимо того, что Венецианская биеннале представляет одно из самых важных художественных событий в мире, она имеет глубокую и укоренившуюся связь с городом настолько, что вносит свой вклад в его ритм, жизнь, форму, став неотъемлемой частью городского и эмоционального ландшафта его жителей и гостей. Расширение культурного предложения Биеннале активно создавало образ – реальный и образный – современной Венеции.

Исторический экскурс. Истоки этого события восходят к 1895 году, когда состоялась первая Международная художественная выставка, которая ознаменовала весь двадцатый век, а затем превзошла его и продолжается до сих пор. Сопровождая более чем столетнюю историю города, Биеннале формировалась не только историческими событиями, произошедшими на протяжении многих лет, как в случае начала двух мировых войн или движений между 1960-ми и 1970-ми годами, но и способствовала созданию городского контекста как эндогенной силы, ускоряющей, замедляющей или отклоняющей его эволюцию. По этой причине перипетии его павильонов в Джардини воплощают все названное.

В исследовании «Путеводитель по павильонам Венецианской биеннале с 1887 года» архитектурного критика и профессора истории современной архитектуры Феррарского университета Марко Мулаццани отмечено, что идея художественной выставки в одном из красивейших городов Европы распространилась среди культурной элиты (небольшого круга художников и любителей искусства) во время встреч в Венеции в 1880-е годы, в залах знаменитого Caffè Florian (кафе «Флориан») на площади Сан-Марко. Риккардо Сельватико,

мэр-поэт, возглавлявший тогда демократический совет, управлявший городом, в 1893 году предложил организовывать каждые два года международное художественное мероприятие, которое затем превратило Венецию в эталонное место для искусства [1].

Успех первых венецианских выставок был таков, что Центральный дворец, задуманный как единое выставочное здание, сразу оказался недостаточным для размещения постоянно растущего количества присылаемых работ.

История биеннале систематически продолжалась до Первой мировой войны. С 1902 года наиболее знаменитые произведения иностранных художников, приобретенные непосредственно муниципалитетом Венеции, были собраны в Галерее современного искусства Ка Пезаро, благодаря чему городу принадлежат «Юдифь» Густава Климта и «Мыслитель» Огюста Родена. Начиная с раннего послевоенного периода, выставки, проводимые раз в два года, стали еще более важным инструментом продвижения искусства (часто в изысканно политическом ключе) и туризма. Особенно запомнились выставки между 1914 и 1926 годами, куратором которых был Витторио Пика, секретарь биеннале, в замечательном сосуществовании старого и нового решивший предложить публике работы как немецких экспрессионистов, так и итальянский девятнадцатый век. Сам Пика уверял, что «...представив (...) итальянской публике (...) Поля Сезанна и Винсента Ван Гога, мне удалось, с разумными остановками, сделать их известными» [1]. И призывал зрителей: «Цените и наслаждайтесь французскими постимпрессионистами, а также немецкими экспрессионистами, русскими кубистами и итальянскими футуристами» [1]. К 1928 году в Джардини уже было десять национальных павильонов.

С момента своего первого проведения биеннале пользовалась огромным успехом: более 200 тысяч посетителей в 1895 году, 250 тысяч в 1897-м, 300 тысяч в 1899-м. В связи с этим организаторы начали оценивать возможность создания специальных павильонов для размещения произведений зарубежных художников. Первым был построен павильон Бельгии в 1907 году. Это произошло благодаря тому, что секретарь биеннале Антонио Фраделетто решил расширить выставочную площадку, предложив странам-участницам возможность возвести за свой счет национальные павильоны. В 1909 году были открыты венгерские павильоны, британский и павильон баварских художников, а затем немецкий.

Павильоны Венецианской биеннале в военный период. Различные павильоны,

которые строились из года в год, за исключением периода Первой мировой войны, имели очень разные характеристики и стили. В отличие от других, бельгийский павильон Леона Снейерса 1907 года, несмотря на то, что он был построен первым, выглядел более современным, с символистской и сепаратистской атмосферой, в чехословацком павильоне Отакара Новотного звучали отголоски кубизма, павильон США от Delano & Aldrich был выполнен в неопалладианском стиле; а Карл Брюммер продемонстрировал типичный скандинавский классицизм в датском павильоне.

В 1912 году открылись французский и шведский павильоны, а два года спустя последний был передан Нидерландам, поскольку Швеция не достигла соглашения с муниципалитетом о выкупе здания. Фактически до этого времени муниципалитет финансово вмешивался в строительство некоторых павильонов, а затем требовал их выкупа странами-бенефициарами.

Все 1920-е годы были отмечены четкой задачей выражения национального образа, что особенно проявилось в отношении российского и испанского павильонов, в которых традиционные темы и мотивы были доведены до крайности. Тридцатые годы, однако, стали годами перехода, характеризующимися строительством павильонов, которые все еще передавали праздничные и националистические темы, такие как греческие и немецкие, но также и новыми экспериментальными силами, а в инсталляции Центрального Палаццо (Италия) внесли вклад великие итальянские архитекторы, такие как Бренно дель Джудиче, Марчелло Пьячентини, Джо Понти, Густаво Пулитцер Финали и Дуилио Торрес, Джиджи Чесса, Альберто Сарторис и Луиза Ловарини [2]. Даже в подобном случае разнообразие преобладает, и если проект дель Джудиче венецианского павильона 1932 года демонстрирует явное стремление к порядку, то Йозеф Гофман высоких поэтических результатов добился для австрийского павильона в 1934 году: «Его павильон, – пишет М. Мулаццани, – аннулирует традиционную иерархию помещений двойственностью помещений; центральный зал, обычно являющийся представительной и статичной вершиной здания, заменяется пустотой галереи. Картины подвешены в разреженном пространстве, наполненном теплым оттенком света» [1].

Павильоны Венецианской биеннале в послевоенный период. После Второй мировой войны экспозиции и архитектура отражают атмосферу обновления, которая оживляет как Европу, так и биеннале, возглавляемую

Родольфо Паллуччини, генеральным секретарем с 1948 по 1957 год, в то десятилетие, которое окажется решающим для поста возрождения по истечении военного периода в Италии, а также для международного перезапуска самого учреждения.

Поэтому ясно, что первая послевоенная биеннале 1948 года исходила из тем художественного авангарда и культурного сотрудничества между народами. Повернув в свою пользу атмосферу нестабильности и реконструкции, которая пронизала Европу, и воспользовавшись некоторыми сенсационными кредитами, секретарь Родольфо Паллуччини, известный историк искусства, сумел организовать персональную выставку Пабло Пикассо в Джардини «Ретроспектива импрессионизма» (проведенную у пустующего немецкого павильона при помощи куратора Роберто Лонги) и знаменитую выставку из собрания авангардных работ американской галеристки Пегги Гуггенхайм, которая с того момента выбрала Венецию своей основной резиденцией. Следовательно, и здания 1948 года вошли в историю благодаря инсталляциям Карло Скарпы и, в частности, залу акварелей Пауля Клее [3].

В 1956 году был воздвигнут японский павильон по проекту Такамасы Йошизаки и, по определению М. Мулаццани, появился небольшой сине-белый деревянный сундук, в котором размещаются финские художники, по проекту Алвара Аалто. В 1958 году студия BBPR возвела канадский павильон, и наконец начались работы, которые привели в 1962 году к созданию чрезвычайно значимого сооружения, павильона Скандинавских стран, одного из самых незабываемых и запоминающихся, порученного норвежскому архитектору Сверре Фен.

В павильонах этой эпохи возникают такие темы, как поиск связей между внутренним пространством и внешними путями здания или исследование обратимых решений, позволяющих их демонтаж, иногда также по указанию самой биеннале. И наоборот, к теме современного выставочного здания обращаются Ритвельд в павильоне Нидерландов и С. Фен в павильоне стран Северной Европы, в первом – с подвесным потолком бризе-солей, фильтрующим свет, во втором – с внутренним пространством с максимальной гибкостью и постоянным освещением в каждой части. Однако больше, чем кто-либо другой, именно К. Скарпа в небольшом павильоне с книгами по искусству, разрушенном во время пожара в 1984 году, и в павильоне Венесуэлы показывает, как ограничения можно превратить в возможности, создавая удивительные

выставочные пространства на службе произведений искусства и их посетителей.

Новый этап начался в 1979 году, ознаменованный строительством Театра дель Мондо Альдо Росси, пришвартованного в Пунта дель Догана, и характеризуясь активизацией мероприятий и расширением площадок для проведения биеннале. В то же время события теперь сопровождаются инсталляциями и павильонами, которые отражают первоначальный дух зданий, то есть временный характер: прежде всего необычный ковчег, построенный Ренцо Пиано в 1984 году в церкви Сан-Лоренцо для исполнения «Прометея» Луиджи Ноно, затем разобранный и вновь собранный на фабриках Ansaldo в Милане.

Президент Венецианской биеннале Паоло Баратта выражает убеждение: «Цивилизация развивается на основе способностей отдельных субъектов, ее составляющих, жизненная энергия каждого индивидуума генерирует жизненную энергию общества, а ее культура во многом зависит от качества совершаемых действий» [4]. По его словам, в конечном итоге задача биеннале – сохранить открытой, среди шума различных средств коммуникации, резко возросшего за последние двадцать лет, возможность для художников и архитекторов, привлечь к себе внимание общественности и наладить «неотвлекающий диалог» в атмосфере открытости и свободы, что подогревает желание повторять эти встречи для обогащения смысла нашей жизни.

Наиболее важными преобразованиями устава Биеннале были реформы 1930 года, затем 1973-го, 1998-го и, наконец, 2004 года, которые действуют до сих пор. Документ «Fondazione La Biennale di Venezia» поддерживается как государственными, так и частными фондами [4].

Параметром оценки успеха биеннале сегодня является количество желающих платить посетителей. Однако для тех, кто преподает, занимается научными исследованиями и их распространением, а также для художников параметры другие, они констатируются во времени и имеют последствия, в том числе на рынке, альтернативные «последствиям» отдельных билетов. Вот некоторые примеры. В 1948 году греческий павильон, в котором на первой послевоенной биеннале размещалась коллекция сюрреалистического, модернистского и абстрактного экспрессионистского искусства Пегги Гуггенхайм, устранил традиционные геополитические категории (в Греции идет гражданская война), удачно разместив фамилию владельца работ рядом с названиями стран-участниц, что заставило американского

коллекционера и искателя талантов воскликнуть: «Мне показалось, что это новая европейская страна». В 1964 году «Золотой лев» для Раушенберга сместил ось вкуса и рынка из Европы в США, подтвердив и европейский успех поп-арта: это была биеннале, на которой Скифано выставил свои большие картины для больших стен, написанные в Нью-Йорке прямо рядом с поп-артистами. В 1972 году Виллем де Кунинг вернулся в Венецию, чтобы посетить переходную биеннале, но по возвращении в США его память, которая начала «разрушаться», попыталась воспроизвести хроматизм Тьеполо. Биеннале 1995 года предоставило возможность написать историю искусства двадцатого века, начиная с жанра портрета.

Заключение. Таким образом, планировка и архитектура сопровождали выставки биеннале в Венеции с самого начала, придавая конкретность ее образу и ценностям и способствуя ее успеху. Однако официально архитектура как выставочная тема вошла в деятельность биеннале только в семидесятые годы, как в форме исторических, так и современных выставок. Именно по этой причине пространства биеннале расширяются за счет Кордери дель Арсенале, который будет приобретать все большее значение.

Критический язык биеннале происходит «из социологии и гуманитарных наук необуржуазного мира»: кураторы изучали философию, эстетику, маркетинг, а не искусствоведение, историю, литературу, лингвистику. Стоит вспомнить о Пазолини, что именно он обличал разрыв между произведениями и критическим языком современного искусства, ставшим сегодня привычным, начиная с издания Венецианской биеннале 1972 года, главной выставкой которой была «Опера или поведение». В качестве альтернативы бесфигуративной живописи на биеннале приходит поведенческое искусство, от которого не известно, чего ожидать, и успех которого зависит от эмоциональной реакции публики, а не от ее визуальной и историко-художественной культуры.

ЛИТЕРАТУРА

1. Mulazzani, M. I Padiglioni della Biennale di Venezia: 1887–1993 / M. Mulazzani. – Milano: Electa, 1993.
2. Maraini, A. La XVI Esposizione internazionale d'arte della città di Venezia in "Rivista Mensile della città di Venezia", VII, 5, maggio 1928 / A. Maraini // in Tomasella Giuliana, il dibattito artistico sulle riviste venete fra le due guerre. 1919–1944. – Canova, Treviso, 2005. – P. 129–133.
3. Bianchi, G. Arte a Venezia, 1938–1948: fermenti e segnali di rinnovamento, tesi di dottorato di ricerca in storia dell'arte / G. Bianchi; tutor Giuseppina Dal Canton, Università Ca' Foscari Venezia. – Venezia, 2004.
4. Martino, E. The History of the Venice Biennale 1895–2005 / E. Martino. – Papiro Arte, Venezia: Papiro Arte, 2005.

Поступила в редакцию 25.01.2024

УДК 784.7:378.4(476.5-25):378.18

Творческая деятельность студии эстрадной песни «Шанс»: история, опыт, перспективы

Кущина Е.А.

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

Студия эстрадной песни «Шанс» – вокальный коллектив, который создан на базе учреждения образования «Витебский государственный университет имени П.М. Машерова» и имеет тридцатилетнюю историю. Накопленный за это время опыт сценической практики, динамика концертной деятельности, сформировавшаяся репертуарная политика являются ключевыми аспектами данного исследования.

Слаженная работа университетской студии эстрадной песни, основанная на устоявшихся и проверенных временем традициях, подтверждает преемственную связь ее поколений исполнителей. Каждый из вокалистов студии внес свой вклад в развитие коллективного творчества, принимая участие в многочисленных мероприятиях различного уровня.

В статье дается характеристика ведущих направлений деятельности студии эстрадной песни «Шанс», анализируются успехи и достижения коллектива (победы в конкурсах и фестивалях, способствующие развитию мастерства участников), раскрываются перспективы работы студии.

Ключевые слова: творческая деятельность, концертная деятельность, коллектив, студия эстрадной песни «Шанс», конкурсы, фестивали.

(Искусство и культура. – 2024. – № 1(53). – С. 43–46)

Creative Activity of the Pop Song Studio "Chance": History, Experience, Prospects

Kushchina E.A.

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

Pop song studio "Chance" is a vocal band that was created on the basis of the Education Establishment "Vitebsk State P.M. Masherov University" and has a thirty-year history. The experience of stage practice, the dynamics of concert activity, the shaped repertoire policy are the key aspects of writing this article.

The creative activity of the studio "Chance", based on established and time-tested traditions, confirms the continuity of generations of performers of the team. Each of the studio's vocalists contributed to the development of collective creativity, taking part in numerous events of various levels.

The article describes the main areas of work of the pop song studio "Chance", analyzes the success and achievements of the team (victories in competitions and festivals that contribute to the successful creative development of the team members), reveals the prospects for the studio's work.

Key words: creative activity, concert activity, team, studio of pop song "Chance", contests, festivals.

(Art and Cultur. – 2024. – № 1(53). – P. 43–46)

В современном музыкальном мире искусство эстрады занимает особое место. Эстрадная музыка зажигает интерес поклонников своей яркостью и выразительностью сценического воплощения, непосредственной связью движения и ритма, достаточно простым строем и эмоциональным характером произведений. Однако требования к эстрадным исполнителям стремительно возрастают вследствие высокой

динамики развития наиболее популярного музыкального вида искусства – эстрадного пения, чем и детерминирован поиск эффективных путей подготовки вокалистов, участников студий эстрадного вокала.

Такие студии являются действующей формой массового приобщения молодого поколения к музыке. Они позволяют обучать широкий круг вокалистов различного возраста

Адрес для корреспонденции: e-mail: kushinae@mail.ru – Е.А. Кущина

и способствуют развитию эмоционально-чувственной сферы обучающихся, их музыкального вкуса, а также эстетическому воспитанию в целом.

Студия эстрадной песни «Шанс» учреждения образования «Витебский государственный университет имени П.М. Машерова» – коллектив с тридцатилетней историей, в течение которой сменилось несколько поколений энергичных, креативных, целеустремленных молодых людей. На протяжении всего времени студенты бережно хранят традиции студии, приумножают достижения и передают накопленный десятилетиями опыт сценической практики. В своей творческой деятельности участники коллектива применяют сформировавшуюся исполнительскую стилистику, подтверждающую преемственную связь поколений солистов студии.

Под руководством опытных руководителей студии В.А. Доморацкого, Е.А. Кушиной талантливые студенты смогли раскрыть свой творческий потенциал, достичь определенных высот и добиться внушительных успехов. Многочисленные концерты, программы, конференции, непрерывные гастроли, участие в республиканских и международных конкурсах и фестивалях – все это неотъемлемая часть жизни участников университетской студии.

Цель статьи – проанализировать творческую деятельность студии эстрадной песни «Шанс»: изучить историю становления и развития коллектива, рассмотреть основные направления работы, выделить значимые достижения, раскрыть перспективы работы студии.

История становления коллектива. Девяностые годы XX столетия характеризуются устойчивыми тенденциями к росту популярности жанров профессиональной эстрадной музыки. Создаются новые вокально-инструментальные ансамбли, появляются исполнители и группы разных направлений, которые «находят свое отражение в организации молодежных музыкальных любительских коллективов и объединений эстрадной песни в высших учебных заведениях» [1]. Именно в это время рождается студия эстрадной песни «Шанс». Творческий коллектив основан на базе Витебского педагогического института имени С.М. Кирова в 1993 году преподавателем В.А. Доморацким. Администрация института и профсоюзный комитет студентов поддержал решение молодого преподавателя начать работу с одаренными представителями студенческой молодежи различных факультетов в жанре эстрадной песни. Для реализации данного

проекта были приобретены звукоусилительное оборудование, рабочая аранжировочная станция, микрофоны, поэтому все условия для функционирования студии имелись [1].

Основу коллектива составили солисты – студентки филологического факультета и факультета педагогики и методики начального обучения. В 1993 году солисты студии приняли участие в Республиканском фестивале «Студенческая весна», где показали высокие результаты и были удостоены звания Гран-при, а также получили приз зрительских симпатий. Фестиваль проходил на самой большой сцене города Витебска – в Летнем амфитеатре. Год спустя состоялся конкурс молодых исполнителей Национального фестиваля белорусской песни и поэзии «Молодечно–94», победа в котором – звание лауреата 2-й степени – характеризует высокий профессионализм и вокальное мастерство исполнителя [2].

В 1995 году состав студии эстрадной песни «Шанс» обновляется и пополняется шестью новыми участницами. Коллектив занимается ансамблевым пением и выступает как сольно, так и группой. Это предоставляет возможность осуществления более сложных художественных и исполнительских задач, реализация которых помогает развитию навыков многоголосия и гармонического слуха.

В коллективе складываются и укрепляются традиции сольного и ансамблевого исполнения песен, которые постепенно приумножаются. В составе участников студии появляется первый парень – В. Чернявский, а спустя несколько лет – М. Писаренко. Без студии эстрадной песни «Шанс» не проходят все значимые мероприятия, проводимые в институте/университете, она выступает с программами на концертных площадках города, Республики Беларусь и Российской Федерации. Об участниках коллектива неоднократно пишут в газетах «Витьбичи», «Знамя юности», «Комсомольская правда», «Народная газета» [1].

Студия продолжает радовать творческими победами в конкурсах и фестивалях разного уровня: Областном и Республиканском фестивалях «Студенческая весна» (1993–1999, 2010); Областном конкурсе патриотической песни «Песни юности наших отцов» (2007, 2010, 2011); Республиканском конкурсе художественного творчества студентов высших учебных заведений «Арт-вакацыі» (2012); I Международном студенческом славянском форуме «Вокал. Ансамбль» (2012); Международном фестивале студенческого творчества «Евроналія–2002» (Польша, 2002); Международном студенческом телевизионном интернет-конкурсе

«Нововидение–2011» (г. Смоленск); телевизионном проекте «Академия талантов» (2012) [2].

Все перечисленные достижения студии эстрадной песни «Шанс» свидетельствуют о приобретенном за десятилетия опыте сценической практики, «демонстрируют сформировавшуюся исполнительскую стилистику, подтверждающую преемственную связь поколений исполнителей в коллективе» [1].

Творческая деятельность студии в 2016–2023 годах. В 2016 году руководителем коллектива становится Е.А. Кущина, на то время старший преподаватель кафедры музыки ВГУ имени П.М. Машерова. Солисты студии эстрадной песни «Шанс» сохраняют устоявшиеся традиции коллектива и продолжают реализовывать творческий потенциал. Основными направлениями деятельности студии являются «популяризация национальной белорусской культуры и искусства, развитие творческой инициативы и приобщение молодежи к культурным традициям» [2].

В 2017–2019 годах происходит расширение студии, причем коллектив усиливается мужским составом: С. Кухаренко, К. Макаров, Е. Линкевич, А. Шавлюга, Е. Соловьев, Д. Коршок, С. Толчак и др. Вместе с женским в студии занимается 15 человек. Репертуар пополняется произведениями для смешанного и мужского состава.

Многочисленные концерты, программы, конференции, фестивали и конкурсы различных уровней, мастер-классы наполняют яркими впечатлениями и зарядом энергии жизнь участников студии. За высокое исполнительское мастерство студия эстрадной песни «Шанс» и солисты неоднократно были удостоены звания лауреатов на различных фестивалях и конкурсах, награждены дипломами различных степеней. Это международные фестивали и конкурсы: «Пражский звездопад» (Чехия, 2016); «Волна идей» (Болгария, 2017); «Скрыжаванні. Мінск» (2018); фестиваль святочных традиций «Светлый вечер» (Великий Новгород, 2018); «Две сестры – Беларусь и Россия» (2018); «Рождественская волна» (Латвия, 2020); «Арт-парад в Витебске» (2020); «CYBERART 2020» (Чехия, 2020); «StARS. Время Побед» (Санкт-Петербург, 2020); «Le ciel de Paris» (Франция, 2020); «Open Molo Fantasy» (Молодечно, 2020); «Зауральские самоцветы» (Курган, 2022); «Искусство самоцветов» (Курган, 2022) и др. Республиканские фестивали и конкурсы: китайской культуры «Легенды Поднебесной» (Минск, 2020); «АРТ-вакацыі – 2016, 2018, 2020, 2022»; «Вытокі» (Полоцк, 2022). Областные и городские конкурсы: военно-патриотической песни «Голоса Отечества»

(2021, 2022, 2023); патриотической песни «Мы – единое целое!» (2021) [1; 2].

Ежегодно в составе студии новые участники, каждый из которых вносит свой вклад в дальнейший успех коллектива. Все без исключения выпускники студии эстрадной песни «Шанс», а их больше семидесяти, нашли применение навыкам, приобретенным в коллективе. Например, О. Горина (Пронина) является организатором и руководителем современной музыкальной студии «G.O.MUSIC», Е. Цыганкова руководила студией эстрадного вокала «Хочу Петь» ГУ «Центр культуры «Витебск»», С. Кухаренко организовал кавер-бенд «Ч.Т.О.» и является его руководителем и солистом, Е. Воробьева (Высоцкая) – руководитель эстрадно-вокальной студии «Антем» КСЦ (Дворец культуры железнодорожников, Витебск). Продолжают творческую деятельность К. Макаров, А. Чуешов, М. Жукова и др., их можно увидеть на различных концертных площадках областного центра.

Современный этап деятельности студии и перспективы. И сегодня в состав студии эстрадной песни «Шанс» входят талантливые молодые люди, лауреаты и дипломанты многочисленных фестивалей и конкурсов: Я. Кущина, А. Малашенко, А. Стоян, К. Астратович, О. Салтанова, В. Колухонова, И. Клопов, П. Жарская, Д. Залесская, И. Карпенко. Ее участники принесли победы в таких значимых конкурсах, как: VIII Открытый международный фестиваль-конкурс «Творчество без границ» (Минск, 2023); VIII Международный открытый фестиваль-конкурс творческой молодежи и студентов имени Т.Н. Хренникова (Елец, 2023); Республиканский национальный фестиваль-конкурс молодежного творчества «Огонь молодежных талантов» (2022, 2023); Национальный фестиваль белорусской песни и поэзии «Молодечно–2023»; Национальный (заключительный) этап к Международному конкурсу в рамках XXXII Международного фестиваля искусств «Славянский базар в Витебске» (Слуцк, 2023); XXIX Областной конкурс патриотической песни «Песни юности наших отцов–2023» (Орша, 2023); Областной конкурс молодых исполнителей песен белорусских авторов «Прастора» (Городок, 2023); IV и V Международный фестиваль-конкурс «Арт-парад» (Витебск, 2023, 2024).

Несколько месяцев назад студия эстрадной песни «Шанс» пополнилась новыми талантливыми молодыми людьми: М. Потемкиной, А. Василевской, М. Юрковой, С. Тамилиным, А. Пищиковой и др. Несмотря на такой короткий период обучения в студии, студенты

достигли своих первых побед – стали лауреатами в конкурсах: III Открытом городском вокальном конкурсе «От 60-х до нулевых» (2023) и II Открытом городском фестивале патриотической песни «Через года – помни-те!», посвященном 35-летию вывода войск из Республики Афганистан (2023).

Высокий университетский стандарт формирует особое студенческое общество, престижность которого раскрывает обширную географию интересов, в том числе и в области музыкального искусства [3]. Существование заинтересованной аудитории дает возможность участникам студии демонстрировать собственные способности на сцене, что стимулирует их рост и совершенствование. Студия эстрадной песни «Шанс» – это коллектив «единомышленников: творческих, ярких, эмоциональных, не представляющих свою жизнь без сцены» [1]. Главные качества его участников – это лидерство, ответственность, осознанность, креативность и индивидуальность.

Ежегодно в форме открытого прослушивания всех желающих студентов на сцене актового зала осуществляется набор в студию. Студентам предлагается исполнить в микрофон под фонограмму «минус 1» две разнохарактерные песни, выбранные ими по желанию. По завершении прослушивания самые яркие и талантливые исполнители приглашаются для репетиций в подготовительный состав коллектива, где окончательно определяется их участие.

Важную роль для практической деятельности студии эстрадной песни «Шанс» играют занятия по эстраднему вокалу которые проводятся в индивидуальной и групповой формах, что позволяет вести более тщательную подготовку к концертной и конкурсной деятельности с учетом исполнительской манеры и творческих способностей солистов. Грамотно подобранный репертуар является одним из существенных условий развития личности и его исполнительского совершенствования, что способствует нравственному и эстетическому воспитанию участников студии, развитию их эмоционально-чувственной сферы, укреплению чувства любви к Родине и своему народу.

Песенный репертуар студии включает высокохудожественные произведения, имеющие большое воспитательное и познавательное значение. В него входят песни композиторов-классиков, современных белорусских и российских авторов (Е. Атрашкевич, И. Дунаевский, П. Елисеенков, П. Еременко, Ф. Жилык, И. Лученок, В. Мулявин, А. Пахмутова, В. Резников, М. Фрадкин, Е. Олейник, В. Шмат и др.), белорусские народные песни, а также авторские.

В планах студии эстрадной песни «Шанс» продолжать активную творческую деятельность, привлекая новых талантливых студентов, а также радовать публику своими уникальными и эмоциональными вокальными номерами. Студия открыта для всех, кто разделяет любовь к музыке и тяготеет к мастерству в вокальном искусстве.

Заключение. На протяжении тридцати лет студия эстрадной песни «Шанс» продемонстрировала весьма высокую результативность. Более 500 дипломов и наград – показатель профессиональной и целенаправленной работы студии. Студия предоставила возможность ее участникам сформировать культуру исполнительства в области эстрадного пения, а также получить признание на конкурсах самых значимых уровней. Высокое исполнительское мастерство коллектива неоднократно подтверждено званием Гран-при, высокими наградами и благодарственными письмами.

Таким образом, устоявшиеся и проверенные временем музыкальные традиции, которыми богата студия эстрадной песни «Шанс», позволяют динамично развиваться и обогащать современное творческое пространство университета.

ЛИТЕРАТУРА

1. Доморацкий, В.А. Студия эстрадной песни «Шанс»: опыт и перспективы / В.А. Доморацкий, Е.А. Кущина // Мир детства в современном образовательном пространстве: сб. ст. студентов, магистрантов, аспирантов / Витеб. гос.ун-т; редкол.: Е.Я. Аршанский (гл. ред.) [и др.]. – Витебск, 2022. – Вып. 13. – С. 331–333.
2. Кущина, Е.А. Диалог времени и творчества / Е.А. Кущина, Г.Н. Горланова, Н.Г. Щербина // Современное образование Витебщины. – 2022. – № 2(36). – С. 73–76.
3. Шестакова, Н.В. Эстрадный вокал – социокультурный феномен. [Электронный ресурс] / Н.В. Шестакова. – Режим доступа: <https://www.art-talant.org/publikacii/55695-estradnyy-vokal-sociokulturnyy-fenomen>. – Дата доступа: 20.12.2023.

Поступила в редакцию 09.01.2024

УДК 130.2:070

Особенности функционирования СМИ в информационном обществе: культурологический анализ

Кузнецова Е.В.

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

Статья посвящена особенностям функционирования средств массовой информации в контексте происходящих в информационном обществе социокультурных процессов. Опираясь на работы известных ученых (Г.М. Маклюэн, Р. Вильямс, Ж. Бодрийяр, К. Леви-Стросс, И. Гофман и др.), автор анализирует характерные черты информационной цивилизации, в том числе скорость и быстротечность процессов, стертую границу между реальностью и символичностью, отсутствие стабильности, мифологичность сознания современного субъекта, так называемый феномен «мобильной приватизации», а также трансформацию роли языка. Выделенные черты, с точки зрения исследователя, являются во многом определяющими для деятельности средств массовой информации.

Клиповость, исключительная визуализация массмедиа, неограниченные возможности для манипуляции общественным сознанием в контексте ведения информационно-психологических войн – все это говорит о доминирующей роли СМИ в социуме, но в то же время заставляет критически подходить к той информации, носителями которой они являются. Обращается внимание на важность дифференциации медийного мира и разделения условной реальности и той, что существует на самом деле.

Ключевые слова: *средства массовой информации, информационное общество, культурно-коммуникативные практики, текст, «фрейм», язык, символичность.*

(Искусство и культура. – 2024. – № 1(53). – С. 47–51)

Features of Mass Media Functioning in Information Society: A Cultural Analysis

Kuznetsova E.V.

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

The article is concerned with the peculiarities of the functioning of mass media in the context of social and cultural processes taking place in information society. Based on contemporary scientists (McLuhan G.M., Williams R., Baudrillard J., Levi-Strauss K., Hoffmann I. and others) the author analyzes characteristic features of information civilization, including speed and transience of processes, erased border between reality and symbolism, lack of stability, mythology of consciousness of a modern subject, the so-called phenomenon of “mobile privatization”, as well as the transformation of the role of language. These characteristic features, from the point of view of the researcher, are largely decisive for the activities of media.

Clipping, exceptional visualization of mass media, unlimited opportunities for manipulating public consciousness in the context of conducting information and psychological wars – all this indicates the dominant role of mass media in a society, but, at the same

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

time, makes the audience to be critical towards the information they submit. The author draws attention to the importance of differentiating the media world and the separation of conditional reality and the one that actually exists.

Key words: mass media, information society, cultural and communicative practices, text, "frame", language, symbolism.

(Art and Cultur. – 2024. – № 1(53). – P. 47–51)

Потрясения последних нескольких лет – пандемия Covid-19, межнациональные и внутринациональные конфликты, финансово-экономические проблемы – демонстрируют нам значимость воздействия на общественное сознание средств массовой информации. Современный человек ежедневно вынужден дифференцировать огромные потоки информации, но при этом данные потоки вполне управляемы, и через них можно обеспечивать субъекта необходимой информацией, формировать определенное общественное мнение, задавать конкретный вектор в развитии социума. Таким образом, средства массовой информации формируют актуальную информационную повестку. Но это с одной стороны. С другой – особенности развития информационной цивилизации диктуют свои требования к деятельности массмедиа.

Отметим, что взгляды ученых на степень воздействия средств массовой информации на общественное сознание значительно эволюционировали, что было обусловлено, в первую очередь, трансформацией политических, экономических, социокультурных процессов. Так, в первой половине XX столетия господствовало убеждение во всеисильности влияния массовой коммуникации (Г. Лассуэл, У. Липпман, К. Ховланд). В 1950-е годы ситуация в исследованиях массмедиа изменилась: межличностные контакты были признаны более значимыми для формирования мнений в обществе (П. Лазерфельд, Дж. Клаппер). Начиная с 1970-х годов прошлого века вновь широкое распространение получил тезис о возрастающем влиянии массовой коммуникации на сознание аудитории, в частности, считалось, что именно СМИ задают спектр обсуждаемых людьми тем («agenda-setting») – «повестку дня» (С. Болл-Рокишо, М.Л. де Флер). В настоящее время механизм влияния СМИ на сознание людей объясняется различными теориями, при этом одни исследователи рассматривают массмедиа как семиотический ресурс (В. Никитаев, Е. Шепинская, Р. Вильямс), другие – как мощное средство воздействия на массовое сознание и как способ удовлетворения потребностей медиааудитории (Дж. Блумлер, Д. МакКвейл), третьи – как инструмент, опосредованный в своем влиянии целым рядом личностных характеристик: фоновыми знаниями, уровнем доходов, возрастом и т.д. (Ч. Райт).

Мы не принимаем в полной мере ни одну из позиций, поскольку средства массовой информации – это лишь *средства* и рассматривать их следует как средство, инструмент, хотя одновременно и очень важный, посему преуменьшать значение массмедиа в современном информационном мире тоже не стоит. Тем более что мы говорим о таком актуальном явлении, как медийное пространство или инфопространство, порожденном деятельностью СМИ, цифровизацией и повышением роли информации в целом в настоящее время. Цель нашего исследования состоит в том, чтобы определить особенности функционирования массмедиа на сегодняшнем общественно-цивилизационном этапе развития в контексте происходящих трансформаций, в первую очередь, социокультурного характера.

Средства массовой информации как фактор развития общества. Очевидно, что мы можем говорить о тесном взаимовлиянии массмедиа и социума. Американский социолог и культуролог Р. Вильямс справедливо полагал, что коммуникация не просто детерминируется политическими и экономическими факторами, но есть часть общего историко-социального процесса [1, с. 40]. Известный канадский исследователь в области средств массовой информации Г.М. Маклюэн, в свою очередь, утверждал: все происходящие на разных исторических отрезках развития общества процессы демонстрируют, что смена технологий, порождающая смену способа коммуникации, выступает решающим фактором трансформации или формирования конкретной социально-экономической системы [2, с. 124]. Более того, он отмечал, что вся история человечества есть, собственно, история развития способов коммуникации. Если в период дописьменной культуры устное слово было единственным источником информации, то в эпоху «галактики Гутенберга» получение информации осуществлялось уже через чтение. Затем с появлением радио и телевидения в культурно-коммуникативном пространстве произошла настоящая революция. Радио, например, стало довольно эффективным и экономным вариантом распространения информации. Телевизионный опыт, в свою очередь, явился ярким выражением нового типа культуры. Телевизионная картинка предстала как своеобразная упрощенная модель личного общения, позволившая телеаудитории полностью погрузиться в созданную реальность и ощутить

себя непосредственными участниками процесса коммуникации. А с точки зрения Р. Вильямса телевидение – это «поток, подвижный, изменчивый способ трансмиссии несвязанных текстов (объявлений, рекламы, трейлеров), объединяемых общим способом восприятия» [1, с. 70].

Для философа К.О. Апеля, как и для Маклюэна, развитие коммуникации тождественно развитию общества [3, с. 126]. При этом коммуникация должна быть свободной, и личности как активному участнику коммуникативного процесса необходимо уважать других коммуникантов и критически осмысливать все сказанное (прочитанное, увиденное, услышанное). Текст же следует воспринимать как часть картины мира собеседников. Но данное понимание процесса коммуникации называется традиционным или классическим. Говоря о развитии культурно-коммуникативных практик в конце XX – начале XXI века, важно отметить их существенную трансформацию в связи с введением процессов цифровизации. Особенности информационного общества детерминируют особенности многих культурно-коммуникативных феноменов, и средства массовой коммуникации не являются исключением: они подвержены всем тем процессам, которым подвержена вся современная цивилизация, и их функционирование подчиняется новым требованиям – требованиям информационной цивилизации.

Социокультурные особенности развития информационной цивилизации. Одна из основных характеристик цивилизации сегодня – это динамичность происходящего и быстротечность жизни. Зачастую мы отвергаем ценности прошлого и отрицаем жизненный опыт предыдущих поколений. Между тем человечеству для реализации своего интеллектуального потенциала и дальнейшего развития необходим запас адаптированности, а полный отказ от прошлого может поставить под вопрос способность современного субъекта выживать в новых цивилизационных условиях.

Очень сложно отличить в условиях информационного общества реальность от условности. Французский исследователь-постмодернист Ж. Бодрийяр назвал этот феномен «утратой социальности» [4, с. 233]. Граница между реальностью и символичностью почти стерта. В результате воздействия на сознание человека всех медиа создается гиперреальность – «высшая форма искусства и реальности в силу обмена, происходящего между ними на уровне симулякра, – обмена привилегиями и предрасудками, на которых зиждется каждое из них» [5, с. 90]. Множатся источники информации, нет времени и необходимости согласовывать все сообщения между собой, чтобы выстроить

единое целое, каждый субъект создает свое целое, свою «картинку-пазл». При этом субъект превращается в «одномерного человека», конструирующего собственную реальность под один предлагаемый ему стереотип, под одну модель, а всё, что под эту модель не подпадает, – отторгается [6].

Отсутствие стабильности – следующая существенная характеристика информационного общества. Согласно М. Фуко, если прежнее традиционное общество можно было охарактеризовать как общество дисциплины, то нынешнее общество – это общество контроля, и в нем нет ничего постоянного [7, с. 83]. Например, сейчас стало вполне естественным для современного субъекта постоянно учиться, получать новую профессию или специализацию, и находиться в поиске: работы, партнера, наконец, себя самого, своей духовно-нравственной сущности.

При этом сознание субъекта информационной цивилизации подвержено мифам, выступающим заменой логики, потому что больше нет нужды обеспечивать разумный порядок и семантическую целостность всех тех фрагментов знаний, которые доступны при построении информации [2, с. 54]. Если в эпоху индустриализма доминировало рациональное мышление, то сейчас идет возврат к иррационализму, и новейшие аудиовизуальные средства стремительно вытесняют письменное слово как основу рационального мышления. Символизм и мифотворчество – это то, что характерно для построения мыслительной деятельности современного субъекта.

Рассматривая особенности информационной цивилизации, нельзя не обратить внимание на такой феномен, как «мобильная приватизация». По мнению Р. Вильямса, информационное общество породило парадоксальное сочетание глобальной мобильности человека и его стремления к созданию своего интимного мирка, то есть феномен «мобильной приватизации» [1, с. 73]. Не случайно именно на текущем цивилизационном этапе человеку захотелось создать собственное замкнутое пространство, в котором мог бы находиться только он один, вне обилия социальных связей, контактов, информационных потоков.

Язык в данных обстоятельствах также претерпевает значительные трансформации. Традиционно этнические языки принято было считать неотъемлемым компонентом культуры любого этноса, так как в языке закреплена вся информация, накопленная его создателем и носителем – народом – в течение тысячелетий. И тезис о том, что сохранение языка имеет первостепенное значение для культурного развития каждого народа в отдельности

и всего человечества в целом, выглядел очевидным еще в середине прошлого столетия. Но в современном научном мире дискуссия так называемых примордиалистов и конструктивистов о взаимосвязи языка и культуры народа и важности сохранения языковой самобытности звучит крайне актуально (Дж. Фишман, М. Фетт, Д. Грэддол, Ж. Деррида). И если для примордиалистов язык продолжает оставаться важным условием сохранения и развития культуры народа, то для конструктивистов при «конструировании» наций и этнических групп решающими являются социальные, политические и экономические процессы [8, с. 130]. Представители этого направления полагают, что вследствие возрастания сложности современного общества социальные идентичности, основанные на «мифах» культурной самобытности и подлинности, становятся ненужными и неуместными. И, по их мнению, имеется немало свидетельств, когда утрата связи с языком не приводила к утрате соответствующей этнической идентичности, и наоборот, известно, когда народ исчезал (римляне), а язык продолжал «жить»: в образовательных институтах, в культурных артефактах и других языках (латинский).

Таким образом, традиционное понимание языка в эпоху информационной цивилизации если не разрушается, то значительно меняется. Язык сегодня следует рассматривать как особый вид социальных связей, способ хранения и выражения накопленной культурной «базы» и фундамент для создания новой информационной картины мира.

Проблемы и противоречия в деятельности массмедиа информационной эпохи. Итак, современные реалии таковы, что оперативность, скорость передаваемой информации, ее объем не дают возможности ее осмыслить в полной мере, в том числе и критически. С одной стороны, имея доступ к информации в любое время независимо от расстояния, человек приобретает сверхвозможности, но, с другой стороны, он полностью зависим от информационно-компьютерных программ и вынужден каждый день дифференцировать огромные потоки информации.

Отсюда одна из наиболее значимых проблем современного медийного пространства – его «клиповость» или «мозаичность». Это отмечают многие ведущие философы и культурологи: М. Кастельс, Ж. Бодрийяр, К. Леви-Стросс, А. Моль. Процесс постоянного переключения каналов, прокручивание кадров доказывают фрагментированность культурного опыта сегодняшней аудитории. Все больше целостный просмотр той или иной передачи заменяется «зэппингом» – переключением каналов,

в результате чего создается эффект одновременного просмотра большого количества передач. Это во многом позволяет говорить о том, что современный зритель уже не в состоянии воспринять какую-либо смысловую целостность содержания, но одновременно в поле его сознания образуется ряд фрагментов, которые, в свою очередь, формируют некий фрагментированный коллаж культурного опыта [9, с. 98]. Видео используется для того, чтобы фрагменты, не представляющие интерес для зрителя, но занимающие место в коммуникационной цепочке, могли быть легко удалены. То есть современный зритель имеет дело ни с чем иным, как с дайджестом. Дайджест выступает как «фрейм», «рамка» в формировании общественного сознания, как пишет И. Гофман [10, с. 46]. Фрейм предлагает аудитории некий фрагмент (текстовый, визуальный), в который уже заложен определенный смысл, и именно он должен быть «пойман» читателем (зрителем, слушателем), чтобы тот впоследствии воспроизводил его как собственное понимание в каких-либо действиях и поступках.

Как фрейм выступает и текст, не воссоздающий единую реальность, которой просто не существует в настоящее время, а воспроизводящий смысл. Текст, создаваемый и передаваемый сегодня с помощью массмедиа, конструируется на основе перевода коммуникативного намерения в коммуникативную деятельность. И предмет текстовой деятельности становится уже не текст вообще, а текст, наполненный конкретным смыслом, то есть тот самый «фрейм». Поскольку в телевизионном опыте присутствуют различные элементы как сложной структуры субъективности современного человека, так и его фрагментированного культурного опыта, текстуальное пространство сегодняшних медиа представляет собой интегрированную матрицу, в которой сосуществуют самые различные виды медиасообщений: комбинированные и адаптированные формы (новости, образовательные программы, фильмы, спортивные передачи, телеигры), смешанные и новые формы (дискуссии, ток-шоу, сериалы) [5, с. 201].

Еще одно существенное и опасное противоречие медиа новой эпохи – это их исключительная визуализация. Если во времена «галактики И. Гутенберга» интеллектуальная мысль опиралась на знаки-символы, то сейчас она основывается на изображении. И порой характер воздействия этих изображений довольно агрессивен, они не оставляют места для критического осмысления, анализа, рефлексии, погружая субъекта в состояние пассивного восприятия.

Особенности современных медиа таковы, что они едва ли позволяют говорить о какой-либо свободе коммуникации и взаимоуважении коммуникантов друг к другу, если все средства массовой информации, будучи мощным ресурсом влияния на сознание людей, всегда находятся в руках определенных структур, и в этом случае любой текст (видеоряд) может быть инструментом манипуляции. Поэтому возвращаясь к проблеме противоречивого влияния на общественное сознание СМИ, нельзя не отметить феномен информационно-психологических войн. Данный феномен не нов с исторической точки зрения, но технические возможности цифровой эпохи значительно расширили и усовершенствовали арсенал методов и приемов, используемых в таких войнах. Основными методами ведения информационно-психологических войн являются, как правило, «вброс» ложных сведений или «фейки», манипуляция фактами, блокирование нежелательной информации [11, с. 87]. Присутствующая в массмедиа аналитика и интерпретация тех или иных событий в чью-либо пользу может способствовать структурному изменению мировоззрения личности, порой приводя к деструктивным изменениям в сознании. Еще одна опасность в данном случае связана с тем, что СМИ таким образом ведут к процессам размежевания населения, вызывают дезориентацию в медийном поле. И в данном случае мы говорим о средствах массовой информации уже исключительно как об инструменте пропаганды.

Заключение. Следует признать, что средства массовой информации – это фактор, детерминирующий течение многих процессов в современном социуме. Массмедиа определяют структуру знания, регулируют принципы восприятия пространства и времени человеком, перестраивают образование, организуют финансовые потоки. Посредством средств массовой информации аудитория общается к духовным ценностям, приобретает немалые знания в области политики и экономики. Массмедиа могут стать ориентиром в огромном информационном пространстве и помочь каждому субъекту быстро и своевременно сформировать свое мнение о происходящих в мире событиях. Но просветительская и социально-регулятивная функции СМИ уже не реализуются там, где речь идет об использовании техник и приемов пропаганды, отсутствует объективная оценка ситуации, а медийное поле достаточно гомогенно. В этом случае потребности граждан в точной и полной информации не удовлетворяются, в обществе усиливается поляризация интересов.

Р. Вильямс не случайно утверждал, что различные медиа могут быть применены для воплощения различных социальных изменений [1, с. 86]. Все зависит от того, как мы используем те или иные технологии и каким образом наши институты придают форму нашему социальному воображению. На фундаментальном уровне культурные формы и функции медиакоммуникаций определяются всегда решениями конкретных социальных групп, находящихся в конкретных социальных и исторических обстоятельствах. Применение любой новой технологии – это момент выбора. Каков бы ни был социокультурный контекст вещания, экономические и политические цели направляют использование и развитие его технологий. Различные системы вещания формируются тем или иным образом не из-за внутренних свойств медиа и не потому, что они являются выражением более общих социальных потребностей, а потому что они выступают результатом политического и экономического выбора.

Все современные средства массовой информации, включая радио, прессу, кино, телевидение, Интернет, образуют сложный семиотический ансамбль. И текст в своем аудио-, видео- или печатном формате представляет сложную семиотическую систему со множеством смыслов, знаков, символов. СМИ создают сегодня особый символический мир, воздействию которого подвергаемся все мы, причем постоянно, каждую минуту. Поэтому важно, чтобы мы могли умело дифференцировать этот мир, критически осмыслить преподносимый нам текст или видеоряд, разделять для себя условную (символическую) реальность и ту, что существует на самом деле.

ЛИТЕРАТУРА

1. Williams, R. *Television* / R. Williams. – Hannover: 1992. – 285 p.
2. Маклюэн, М. Галактика Гутенберга: становление человека печатающего / М. Маклюэн. – М.: Академический проект: Фонд. Мир», 2005. – 486 с.
3. Апель, К.О. Понятие первичной взаимоответственности как предпосылка планетарной макроэтики / К.О. Апель // *Философия без границ*. – М.: АСТ, 2001. – С. 123–210.
4. Бодрийяр, Ж. Символический обмен и смерть / Ж. Бодрийяр. – М.: Рольф, 2000. – 455 с.
5. Маклюэн, Г. Понимание медиа: внешние расширения человека / Г. Маклюэн. – М.: АСТ, 2000. – 340 с.
6. Маркузе, Г. Одномерный человек / Г. Маркузе. – Минск: Харвест, 2003. – 230 с.
7. Фуко, М. Слова и вещи. Археология гуманитарных наук / М. Фуко. – СПб.: А-сад, 1994. – 340 с.
8. Фишман, Дж. Сегодняшние споры между примордиалистами и конструктивистами: связь между языком и этничностью / Дж. Фишман. – М.: Наука, 2007. – 250 с.
9. Леви-Стросс, К. Путь масок / К. Леви-Стросс. – М.: Республика, 2000. – 324 с.
10. Гофман, И. Анализ фреймов: эссе об организации повседневного опыта / И. Гофман. – М.: ИС РАН, 2003. – 342 с.
11. Почепцов, Г.Г. Коммуникативные технологии XX века / Г.Г. Почепцов. – М.: Рефл-бук; Киев: Ваклер, 2000. – 352 с.

Поступила в редакцию 12.04.2023

Социально-гуманитарное знание в контексте духовной культуры личности

Рудковский Э.И.

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

Статья посвящена возрастанию роли социально-гуманитарного знания в формировании духовной культуры в условиях информационного общества. Дан анализ причин, обуславливающих необходимость гуманизации содержания социально-гуманитарных дисциплин, преподаваемых в учреждениях высшего образования. Значительное внимание уделено совершенствованию их преподавания. В этой связи использованы данные репрезентативного социологического исследования проблемы среди студенческой молодежи.

Цель – изучение роли социально-гуманитарного знания как фактора формирования духовной культуры в условиях информационного общества. В работе сделан акцент на повышении информационной культуры современного специалиста, раскрываются ее ключевые характеристики.

Ключевые слова: информационное общество, социально-гуманитарное знание, мировоззрение, гуманизация, информационная культура.

(Искусство и культура. – 2024. – № 1(53). – С. 52–55)

Social and Humanitarian Knowledge in the Context of Personality Spiritual Culture

Rudkovski E.I.

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

The article considers the increase of the role of social and humanitarian knowledge in shaping spiritual culture in the conditions of information society. An analysis of reasons which condition the necessity for the humanization of the contents of social and humanitarian disciplines taught at universities is presented. Considerable attention is given to the improvement of their teaching. Data of a representative sociology research to the issues conducted among students are used.

The purpose is to study the role of social and humanitarian knowledge as a factor for shaping spiritual culture in the conditions of information society. The paper emphasizes the improvement of information culture for the contemporary specialist, reveals its key characteristics.

Key words: information society, social and humanitarian knowledge, world outlook, humanization, information culture.

(Art and Cultur. – 2024. – № 1(53). – P. 52–55)

Молодежь – носитель интеллектуального потенциала и творческой энергии, новых инициатив и форм жизнедеятельности. Современную молодежь порой называют «цифророжденной», говорят о «Smart-человеке», и это не случайно.

Мир вступил в эпоху турбулентности и глобальных рисков. Информационное общество оказывает сильно возрастающее влияние на все сферы жизни человеческого общества: экономические взаимосвязи, политические и социокультурные процессы. Киберпространство превратилось в поле боя, идет информационная война, которая проходит через сознание каждого человека. В свое время Э. Тоффлер полагал, что информационные технологии предохранят от «мозаичной блип-культуры».

Компьютеризация обеспечит хранение, поиск, обработку накопленной информации. Как следствие этого, ускорится интеллектуальный прогресс, общество «стремительно поумнеет». Так ли это? Становится ли общество автоматически более нравственным, гуманным?

Информационные технологии создают предпосылки тотального наблюдения, а также порой изощренного управления частной жизнью людей с использованием психотехнических средств программирования сознания. Существует угроза, что человек может превратиться в цифровую инсталляцию, цифровой дубликат. Информация все больше становится средством и ресурсом власти. Обмен информацией не имеет ни временных, ни пространственных, ни политических границ.

Адрес для корреспонденции: e-mail: kfishn@vsu.by – Э.И. Рудковский

Информационные технологии ведут к взаимообогащению культур. Однако нельзя не видеть и негативных последствий. В политической сфере новые технологии подрывают национальный суверенитет и размывают традиционные границы. В духовной сфере они таят угрозу национальной культуре, духовному коду нации, ее самобытности, включая языковую самобытность.

Культурный генофонд человечества в целом оказывается под угрозой, поскольку он состоит из национальных культур многих народов. Сохранение базисных ценностей духовной культуры – важнейшее условие безопасности социума, его идентичности.

Место социально-гуманитарного знания в информационном обществе. Как правило, основанные атрибутивные характеристики информационного общества связывают с экономическими процессами, технологиями управления, работой средств массовой информации. Социально-гуманитарное знание при этом преимущественно остается за скобками научных исследований и общественной практики. Однако следует учитывать, что стабильность общества может поддерживаться различными средствами: экономическими, политическими, силовыми. Важнейшим из них является устойчивость духовных ориентиров, наличие информического и нравственного стержня. Долговременное устойчивое развитие общества – это, прежде всего, внутреннее состояние его членов. Решению такой сложной задачи способствуют не в последнюю очередь социально-гуманитарные знания. Необходимо учитывать и следующий аспект исследуемой проблемы. Сейчас в нашей стране идет формирование национального самосознания, отрицающего космополитическое, либеральное, потребительское, антитрадиционалистское, постгуманистическое учение. Наша национальная идеология будет сильна благодаря приобщению молодого поколения к подлинным, непреходящим ценностям, которые транслирует весь комплекс социально-гуманитарных дисциплин.

Отмечая роль СГД, важно учитывать, что продуктивность деятельности специалиста определяется не только его профессиональной компетенцией, но и личностными качествами, ценностными ориентирами, которые в значительной мере формируются социально-гуманитарными знаниями. Оно должно постоянно обновляться, показывая свою креативность, новизну, актуальность и пользу для социума.

Сегодня, к примеру, как никогда становятся актуальными проблемы философского осмысления отношения между людьми в цифровом мире, когнитивных феноменов

свободы и ответственности личности, гибридных войн и т.д.

Современный специалист должен обладать качествами духовно богатого человека, иметь культуру мышления, диалектическое, гибкое, многогранное мировоззрение, уметь проводить экспертизу социальных проектов, проследить, анализировать связь между компонентами прошлого и настоящего, сферами общественного организма – все это формирует социально-гуманитарные науки [1].

Социально-гуманитарные дисциплины глазами студентов. Выявлению роли социально-гуманитарных дисциплин в формировании духовного мира личности, ее мировоззрения было посвящено наше социологическое исследование. Результаты исследования выявили в целом достаточно благополучное состояние духовного здоровья студенческой молодежи. Так, например, среди жизненных ценностей студенты выделяют в качестве важнейших здоровье (61,0%), интересную работу (50,3%), свободное время и интересный досуг (54,8%), наличие друзей (44,2%). Полученные эмпирические данные вполне объяснимы, если говорить о специфике молодежи как социальной группы. В то же время нельзя не учитывать, что сознание молодежи в известной мере амбивалентно. Среди жизненных ценностей респонденты первое место отдали деньгам, материальному достатку (62,3%). Указанный показатель коррелирует с другими. Только 22,4% опрошенных намерены работать по полученной специальности, а 26,2% будут искать место, где хорошо платят, 19,3% мечтают иметь собственное дело, а 11,4% постараются уехать за границу. Вера в Бога является приоритетной лишь для 5,5% анкетированных. Полагаем, что такие данные о жизненном выборе молодых людей во многом обусловлены значительным влиянием потребительской психологии, распространяемой после распада СССР различными, главным образом зарубежными, информационными каналами.

Социологический опрос студенческой молодежи помог выявить роль системы образования вообще и ВГУ имени П.М. Машерова в частности. Подавляющее большинство (96,3%) полагает, что система высшего образования должна подстраиваться под стремительно меняющееся современное общество. При этом среди наиболее важных изменений в системе образования Республики Беларусь 67,9% участников опроса выделяют сокращение срока обучения по большинству специальностей. В данном случае это констатация самого факта произошедших изменений со стороны студентов.

Большинство респондентов (68,3%) считает, что современное высшее образование

предоставляет достаточно условий для самореализации личности, хотя следует учитывать, что практически каждый третий с этим не согласен. Последняя позиция коррелируется с мнением о том, насколько эффективно система образования справляется с задачей по формированию 4К-компетенций (критическое мышление, креативность, кооперация, коммуникативные навыки): 49% убеждены в ее эффективности. Противоположное мнение представлено 33,4% анкетированных. Подчеркнем, что для 88,1% из них не подлежит сомнению необходимость формирования в период обучения универсальных компетенций.

Важную роль в формировании духовного мира личности, ее мировоззрения играют, как известно, социально-гуманитарные дисциплины. Показательно отношение молодежи к их месту и роли: 31,1% опрошенных полагают, что социально-гуманитарное знание формирует умение критически мыслить; 56,7% согласны с тем, что оно позволяет формировать так называемые мягкие навыки (умение выступать, договариваться, аргументировать свою позицию); 59,4% убеждены в том, что данные знания способствуют развитию общей культуры и эрудиции. 61,4% принявших участие в опросе указали на актуальность изучения дисциплин, которые связаны с формированием этикетного поведения и культуры делового общения.

Нельзя не отметить в этой связи противоречивость сознания студентов, их позиций относительно роли социально-гуманитарных дисциплин. Речь идет о том, что 35,5% опрошенных предлагают уменьшить количество часов, отводимых на изучение предметов социально-гуманитарного цикла, а 17,9% убеждены, что их следует полностью убрать, оставив только специальные дисциплины. В данном случае налицо так называемый технократический подход к оценке роли гуманитарного образования.

Можно было бы предположить, что респонденты связывают с социально-гуманитарными дисциплинами процесс гуманизации системы образования в целом. Однако результаты исследования другие: большинство анкетированных считает данные дисциплины фактором гуманизации высокой значимости, но не наиболее существенным. Следует отметить, что в ходе анализа данных социологического исследования была предпринята попытка выявить отношение студентов к процессу гуманизации образования. Подавляющее большинство респондентов (88,6%) ощущает необходимость гуманизации образования; в то же время 60% из них затруднились ответить на вопрос, в чем заключается сущность этого процесса. Инструментарий исследования был разработан таким образом,

чтобы определить их отношение к тем или иным факторам гуманизации высшего образования. Студенты связывают процесс гуманизации образования в УВО прежде всего с внедрением в образовательный процесс новых современных технологий обучения, телекоммуникационных сетей глобального масштаба (1-е ранговое место); возможностью и доступностью перемещения студентов в разные страны с целью продолжения своего образования (2-е ранговое место); повышением внимания преподавателей к личности студента и его индивидуальным особенностям (3-е ранговое место). Важными, по мнению респондентов, оказались такие факторы, как уменьшение учебной нагрузки и комбинированный характер организации учебного процесса (онлайн + офлайн). В данном случае нельзя не видеть определенного узкопрофессионального подхода студентов к решению обсуждаемой проблемы. Значимые, на их взгляд, факторы имеют к проблеме гуманизации учебного процесса косвенное отношение. А такие позиции, как адаптация курсов лекций и практических занятий к личности студента, увеличение доли и роли общественных дисциплин в образовательном процессе, не получили высоких оценок со стороны студентов.

Между тем важно, чтобы профессиональные знания не вытесняли общечеловеческие ценности, умение ориентироваться в хитросплетениях современных общественных процессов, которые намного сложнее процессов технологических. Специалист – это человек, обладающий широким мировоззренческим горизонтом. В свое время М. Шелер обращал внимание на то, что «образование – это не “учебная подготовка к чему-то”, к профессии, специальности, ко всякого рода производительности, и уже тем более образование существует не ради такой учебной подготовки» [2, с. 31].

Гуманизация содержания социально-гуманитарных дисциплин. На место и роль социально-гуманитарных дисциплин влияет поляризация двух культур: естественнонаучной и гуманитарной. Чего греха таить: у значительной части молодежи устоялся прагматический, утилитарный взгляд на их роль, укоренилось технократическое мышление. Будущие инженеры и математики часто не представляют, зачем им понадобятся в будущей профессии знания исторических событий и философских теорий. В этом в большой мере повинны сами гуманитарии, которые порой не могут заинтересовать и убедить студенческую аудиторию. Последнее зависит прежде от двух факторов:

- а) содержания курсов социально-гуманитарных дисциплин;
- б) методики их преподавания.

Преподавание СГД должно стать духовно-практическим. Речь идет о том, что наряду с теоретико-методологическими проблемами все большее место необходимо, на наш взгляд, отводить экзистенциально-нравственным проблемам, вопросам смысла жизни, соотношения вечных духовных констант и конкретно-исторического места человека, его коэволюции с миром искусственного интеллекта. В.А. Кутырев справедливо указывает на принципиальное мировоззренческое положение, что «не все логически и теоретически, технически возможное следует осуществлять, что знание должно преломляться через призму жизненных целей людей, быть соотношенным с миром человека, его ценностями, постоянно направляться гуманизмом» [3].

Необходимо учитывать, что сущность человека, его природа не делятся на разум без остатка. Намалую роль играет, как известно, эмоционально-чувственная сторона его сущего. В этой связи нельзя не отметить, что в социально-гуманитарном знании наметился определенный кризис. Моральные нормы, духовные ценности начали уступать место порой голому рационализму, прагматическим целям. Однако время диктует другой императив: главное сегодня – это борьба за человека, его мысли, душу, сердце.

Важно, чтобы в структуре социально-гуманитарных знаний были представлены в органическом единстве информационный и ценностный компоненты. В силу этого они воздействуют на все стороны человеческого сознания: абстрактно-дискурсивную, эмоциональную и интуитивно-волевою, что создает предпосылки для целостного формирования личности, гуманизации ее базовых духовных ценностей.

Чтобы мы не стали «свидетелями процесса разрушения классических нравственных императивов, подрастающее поколение нужно учить нравственности так же, как мы учим всему остальному – самообслуживанию, наукам, музыке и т.д.» [4].

Нравственные императивы должны стать органичным компонентом информационной культуры, значимость которой неуклонно возрастает в современных реалиях. Порой информационная культура человека сводится лишь к ее технологическим, знаниевым аспектам. К примеру, по мнению О.Л. Чурашевой, информационная культура характеризуется «умением адекватно выражать свою потребность в конкретных данных; умением эффективно осуществлять поиск необходимой информации; способностью перерабатывать полученную информацию, адекватно оценивать ее и создавать новую, умением вести индивидуальную поисковую информационную систему; умением

выбирать необходимые данные; обладанием компьютерной грамотностью и способностью к информационному обучению» [5].

В условиях, когда информация перестает быть ценностно нейтральной, когда ведется развязанная Западом информационная война, чрезвычайно актуальны духовно-нравственные составляющие информационной культуры в широком смысле ее понимания. Речь идет о том, чтобы пользователи социальных сетей осознавали, что от их действий зависит безопасность информационного пространства, его наполнение контентом, направленным на духовное развитие личности [6].

Не последнюю роль в формировании информационной культуры призваны сыграть как раз социально-гуманитарные дисциплины, которые преподаются в учреждениях высшего образования. Важно при этом учитывать, чтобы в учебных планах факультетов был представлен максимально возможный спектр таких дисциплин, формирующих гражданскую, политическую, нравственную культуру будущего специалиста.

Заключение. Клод Леви-Стросс отмечал: XXI век будет веком гуманитарных наук или его не будет вовсе. Их роль чрезвычайно возрастает в условиях трансгрессии традиционных духовных ценностей, нарастания технологических рисков. Каждое государство хочет самостоятельно избрать свой путь развития. В его основе культура и традиции, укорененные в историческом опыте, как в давнем, так и современном, в ценностях народа. Государство, которое не уделяет внимание мировоззренческому, смысловому суверенитету, окажется заложником чуждых смыслов и ценностей. В нашей стране отдают в этом отчет, так как в политике государства сложилось ценностное измерение. Мы отличаем подлинные духовные ценности от ценностей расчеловечивания. Эту работу необходимо продолжить, весьма важную роль в ней призваны сыграть социально-гуманитарные дисциплины.

ЛИТЕРАТУРА

1. Цвык, В.А. Роль социально-гуманитарных наук в формировании профессионала / В.А. Цвык // Вестник РУДН. Сер.: Социология. – 2007. – № 1. – С. 40.
2. Шелер, М. Избранные произведения: пер. с нем. / М. Шелер; пер. А.В. Денежкина, А.Н. Малинкина, А.Ф. Филлипова. – М.: Гнозис, 1994. – 490 с.
3. Кутырев, В.А. Естественное и искусственное: борьба миров / В.А. Кутырев. – Нижний Новгород, 1994. – С. 128.
4. Кривоносова Е.Э. Духовно-нравственные ценности студенческой молодежи / Е.Э. Кривоносова // Ученые записки УО «ВГУ им. П.М. Машерова». – 2015. – Т. 20. – С. 137.
5. Чурашева, О.Л. Информационная культура и информационная безопасность личности / О.Л. Чурашева. – Краснодар: Издательский дом «Хорс», 2014. – С. 188–190.
6. Давлятова, Е.В. Информационная культура молодежи / Е.В. Давлятова, Е.О. Далимаева, Э.И. Рудковский // Искусство и культура. – 2022. – № 1. – С. 67.

Поступила в редакцию 22.01.2024

УДК 725.945:94(4)“1939/1945”

Комплексная мемориализация событий Второй мировой войны на территории стран Западной Европы: скульптурные памятники и объекты конца XX – начала XXI века

Костюченко К.А.

Учреждение образования «Белорусская государственная академия искусств», Минск

Визуализация с помощью произведений изобразительного искусства играет важную роль в проблемах сохранения памяти о жертвах Второй мировой войны. На территории Западной Европы находится множество памятников жертвам самой страшной мировой войны. С точки зрения комплексной мемориализации их можно разделить на три основные группы: скульптурные памятники и объекты; крупномасштабные мемориалы и мемориальные комплексы; художественные интервенции в публичное пространство. В статье проведено искусствоведческое исследование первой группы памятников, установленных в конце XX – начале XXI столетия в Австрии, Бельгии, Великобритании, Греции, Германии, Испании, Чехии, для которых характерны передача эмоциональной составляющей и воздействие на зрителя с помощью образности и выразительности.

Ключевые слова: *скульптурный памятник, мемориал, скульптурный объект, мемориализация, Вторая мировая война, Западная Европа.*

(Искусство и культура. – 2024. – № 1(53). – С. 56–59)

Complex Memorialization of World War II Events on the Territory of Western Europe: Sculptural Monuments and Objects of the Late 20th–Early 21st Centuries

Kostiuchenko K.A.

Education Establishment “Belarusian State Academy of Arts”, Minsk

Visualization through works of fine arts plays an important role in the problems of preserving the memory of the Second World War victims. On the territory of Western Europe there are many monuments to the victims of the Second World War. From the point of view of complex memorialization, they can be divided into three main groups: sculptural monuments and objects; large-scale memorials and memorial complexes; artistic interventions in public space. The article presents an art historical research of the first group of monuments, installed in the late twentieth and early twenty-first centuries in Austria, Belgium, Great Britain, Greece, Germany, Spain, Czech Republic, which are characterized by the transfer of emotional component and impact on the viewer with the help of imagery and expressiveness.

Key words: *sculptural monument, memorial, sculptural object, memorialization, World War II, Western Europe.*

(Art and Cultur. – 2024. – № 1(53). – P. 56–59)

Визуализация событий Второй мировой войны с помощью произведений изобразительного искусства играет важную роль в коллективной культурной памяти. По мнению немецкого историка Я. Ассманна, «культурная память – многократно используемые и доступные тексты, образы и обряды каждого общества, благодаря сохранению которых оно

стабилизирует и распространяет свое самовосприятие; коллективное общее знание, предпочтительно (но не обязательно) о прошлом, на котором основывается чувство единства и индивидуальности группы. Топосы и нарративы, возникающие в памятниках, нуждаются в институционализированной коммуникации, без которой невозможно организовать их

Адрес для корреспонденции: e-mail: toto@inbox.ru – К.А. Костюченко

повторное использование. Поэтому мы исследуем не только историю, форму и значение памятников как артефактов, но и историю их создания и повторного применения» [1].

Цель статьи – выявление и анализ скульптурных памятников и объектов как части комплексной мемориализации событий Второй мировой войны на территории Западной Европы.

Под комплексной мемориализацией в данном исследовании понимается многостороннее мультидисциплинарное исследование проблем памяти о жертвах самой страшной мировой войны. С точки зрения комплексной мемориализации событий Второй мировой войны памятники, находящиеся в странах Западной Европы, можно разделить на:

- скульптурные памятники и объекты;
- крупномасштабные мемориалы и мемориальные комплексы;
- художественные интервенции в публичное пространство.

Рассмотрим скульптурные памятники и объекты, посвященные жертвам Второй мировой войны, установленные в странах Западной Европы в конце XX – начале XXI в.

Австрия. Мемориал жертвам нацистской военной юстиции в Вене был создан О. Николаи в 2014 г. Известно, что во время Второй мировой войны нацистская военная юстиция вынесла свыше 30000 смертных приговоров солдатам, военнопленным и гражданским [2]. Лишь в 2009 г. Национальный совет Австрии реабилитировал жертв преследования судами вермахта, и в 2010 году город Вена принял решение о возведении мемориала жертвам нацистской военной юстиции [2]. Созданная О. Николаи скульптура своими классическими элементами (цоколь и надпись) напоминает традиционный мемориал. Но текст на трехъярусном постаменте (цитата из стихотворения шотландского художника Яна Гамильтона Финлея), образующем горизонтально лежащую будку «Х», можно прочитать только сверху. Такое партерное, горизонтальное расположение скульптуры отсылает к положению личности во время национал-социализма, а также свидетельствует о роли властных структур во время Второй мировой войны. По словам художника, «этот мемориал выражает уважение к тем, кто принимает собственное решение, сопротивляется гетеронормии и противостоит господствующей системе своими независимыми действиями. Важность личного решения быть диссидентом, этот активный момент – вот в чем для меня заключается актуальность» [2].

Бельгия. «Памятник депортированным жителям Антверпена» был установлен в 1997 г.

в бывшем еврейском квартале города. В мае 1940 г., перед вторжением немецких войск, в городе проживало примерно 25000 евреев, преимущественно беженцы из других стран. 10 и 14 апреля 1941 г. в Антверпене прошли еврейские погромы; в августе и сентябре 1942 г. в ходе облав были выявлены и депортированы скрывавшиеся в Бельгии иностранные евреи; в начале сентября настал черед депортации бельгийских евреев. Конечной точкой транспорта, как правило, был Освенцим [3].

Памятник, спроектированный художником В. Бьервертсом, установлен на невысоком травянистом кургане между двумя рядами деревьев. Конструктивно он состоит из трех частей: основания из темного камня, высокого постамента в форме широкой двутавровой балки, в верхней своей части образующей платформу. На платформе, обнесенной колючей проволокой, установлены фигуры мужчины, женщины и ребенка. Мужчина и женщина разделены металлическими пластинами и словно высматривают что-то за пределами платформы. Между ними в образовавшемся внутреннем пространстве находится ребенок. Фигуры людей (но не их лица) довольно детально проработаны, что отсылает к традициям иудаизма, не поощряющего изображение лиц. На основании памятника изображена звезда Давида, в центральной части постамента укреплен металлический свиток Торы с горящим краем. Это напоминание о погроме 14 апреля 1941 г. На свиток Торы наложены ивритские буквы, складывающиеся в слово «захор» («помни»). Перед памятником установлена низкая ограда из одиннадцати отделенных друг от друга стальных панелей, на каждой из которых вырезан треугольник, напоминающий о маркировке еврейских заключенных; перед каждой панелью расположен бетонный блок. Панели и блоки визуально ограничивают мемориал от городской площади.

Великобритания. Монумент «Детский транспорт» [4] был воздвигнут на Ливерпуль-стрит в Лондоне в 2006 г. израильским скульптором Ф. Мейслером, который в десятилетнем возрасте бежал из Данцига на одном из последних «детских поездов». Мемориал создан в память о примерно 10000 еврейских детей, прибывших в 1938–1939 гг. в Лондон из Германии, Австрии и Чехии. Бронзовая скульптурная группа изображает стоящих и сидящих детей разного возраста, с ранцами за спиной, с сумками и чемоданами в руках, с обязательными бирками с номерами, прикрепленными к одежде. Рядом с детьми – чемоданы, футляр с музыкальными инструментами, одна девочка держит в руках плюшевого мишку. Группа

размещена на краю железнодорожных рельсов, параллельно которым закреплены плашки с названиями городов исхода – Данциг, Бреслау, Маннхайм, Лейпциг, Берлин... «И бирки, и рельсы служат тревожным напоминанием о том, что могло бы произойти, если бы их не привезли в Британию. Номера могли бы быть вытатуированы на их руках, а железная дорога могла бы доставить их в Освенцим или Бельзен, а не на Ливерпуль-стрит» [5].

Греция. Мемориал Холокоста «Менора в огне 2» в Салониках был воздвигнут в 1997 г. пережившим Холокост скульптором-евреем Н. Глидом, автором многих мемориалов в Европе. Бронзовый памятник, установленный на мраморном основании, выполнен в виде горящей меноры – еврейского семисвечника с деформированными, переплетенными ветвями, сформированными из абстрагированных человеческих тел, которые завершаются языками пламени [6]. У основания памятника расположены две таблички. Первая, на греческом и английском языках, посвященная памяти жертв, также информирует об установке памятника в 1997 г., его демонтаже и установке в новом месте в 2006 г. Вторая, выполненная на греческом, иврите и английском, отсылает к первому государственному визиту Президента Государства Израиль в Греческую Республику в 2006 г.

Германия. «Монумент депортации на мосту Путлиц» в Берлинском районе Моабит был установлен в 1987 г. в память о 300000 берлинских евреях, депортированных с товарной станции Моабит. Ф. Хаазе выполнил скульптуру из матовой стали высотой 2,50 метра, передняя часть которой напоминает надгробие, увенчанное звездой Давида. Расположенный за ним памятник представляет собой стелу, из которой под углом поднимаются к небу ступени. Табличка на передней части гласит: «Ступени, которые больше не ступени, – Лестница, которая больше не лестница, – Отломанная – Символ пути, который больше не был путем» [7].

В 1983 г. в Гамбурге на Площади депортированных евреев скульптор У. Рюкрим установил мемориал: гранитную глыбу, собранную из семи отдельных камней, в соединении которых можно рассмотреть букву «тав» ивритского алфавита, несущую символику страдания и смерти [8]. «Похожий на блок мемориал на гамбургской улице Мурвайденштрассе одновременно монументален и минималистичен, он посвящен тысячам еврейских женщин, мужчин и детей, которых в 1941 и 1942 годах заставили собраться здесь, чтобы отправить в лагеря уничтожения. Художник

Ульрих Рюкрим намеренно избегает каких-либо содержательных заявлений в своей работе, выполненной по заказу культурных властей, и тем самым акцентирует внимание на безмолвии перед лицом зверств» [9].

Интересный пример мест памяти жертв Второй мировой войны в Гамбурге – контрмонумент, созданный венским скульптором А. Грдличкой в 1985–1986 гг. как противопоставление памятнику военнослужащих 76-го пехотного полка, установленному в 1936 г. Контрмонумент А. Грдлички, появившийся на конкурсной основе, должен был включать четыре части. Первая из них, «Огненный шторм в Гамбурге», представляет собой неровную, с будто сожженным верхним краем, с разбитыми балками стену из бронзы, а также обгоревшими телами из бронзы и мрамора. Вторая часть, «Группа эвакуации Кап Аркона», изображает группу людей, подхваченных большой волной, и посвящена более семи тысячам заключенных концлагеря Нойенгамме, эвакуированных из лагеря на кораблях, среди которых был «Кап Аркона», случайно потопленный британскими бомбардировщиками в Любекской бухте 3 мая 1945 г. Две другие части – «Смерть солдата» и «Образ женщины при фашизме» – не были реализованы из-за финансовых проблем [10]. С 2015 г. к памятнику и контрмонументу примыкает мемориал дезертирам авторства Ф. Ланга. Выполненный в форме равнобедренного треугольника, он имеет одну стену из бетона и две стены в бронзовых решетках с цитатами текста Х. Хайсенбюттеля из произведения «Германия 1944». Эти же тексты звучат в аудиоинсталляции. «Мемориал дезертирам призван стать важным политическим примером гражданского мужества и справедливости на этом видном месте» [11].

«Мемориал жертвам нацистской военной юстиции» в Кельне был поставлен художником Р. Бауром в 2009 г. Металлическая конструкция размером 8x4 м напоминает беседку с полупрозрачной крышей, выполненной из цветных букв, складывающихся в следующее предложение: «Память солдатам, которые отказались стрелять, солдатам, которые отказались убивать, людям, которые отказались пытаться, людям, которые отказались доносить, людям, которые отказались зверствовать, людям, которые отказались дискриминировать, людям, которые отказались смеяться над людьми, которые проявили гражданское мужество, когда большинство молчало» [12]. По мнению немецкого исследователя Д. Даниэльса, такого рода мемориалы преследуют «стратегию

нарушения табу, раздражения и провокации. Амбивалентность «памяти против самой себя» в совершенно иной форме проявляется в художественных произведениях, которые намеренно противостоят успокаивающей или всеочищающей функции мемориальной культуры, возвращая латентные исторические конфликты на поверхность, демонстративно реставрируя их и тем самым специально указывая на места, где все еще «больно» [13].

Испания. Первый в Испании мемориал Холокоста был открыт в Мадриде в 2007 г. Созданный художником С. Нахоном и архитектором А. Стисином, мемориал посвящен не только убитым европейским евреям, но и всем жертвам национал-социализма, о чем свидетельствует табличка на испанском языке: «Монумент в память о жертвах Холокоста. В память о миллионах евреев, убитых нацистским варварством во время Катастрофы, а также об испанцах, цыганах и других группах населения, которые также были убиты в лагерях уничтожения» [14]. Высота центральной скульптуры, созданной из железнодорожных рельсов, которые в плане образуют Звезду Давида, составляет десять метров. Вокруг нее установлены простые, словно грубо вытесанные топором, деревянные скульптуры в память о жертвах Второй мировой войны.

В испанском приграничном городе Портбоу, куда в начале Второй мировой войны прибывали еврейские беженцы, израильский скульптор Д. Караван в 1994 г. установил мемориал «Проходы» – оммаж известному немецкому философу и писателю В. Беньямину [15]. В сентябре 1940 г. В. Беньямин, имевший визу в США, через Пиренеи бежал из Франции в Портбоу, откуда хотел отправиться в Лиссабон. Однако испанские власти отказали ему во въезде и собирались депортировать В. Беньямина обратно во Францию, где гестапо угрожало ему арестом. В ночь перед депортацией философ покончил с собой. Он похоронен на местном кладбище. Мемориал «Проходы», установленный напротив входа на кладбище, состоит из нескольких стальных элементов, формирующих узкий коридор, уходящий в сторону моря и заканчивающийся ступеньками в обрыв скалы, не имеющий ни тропинки, ни какого-либо выхода на спасительный берег Средиземного моря.

Закключение. Памятники жертвам Второй мировой войны, созданные на территории стран Западной Европы в конце XX – начале XXI в., вобрали в себя основные принципы передачи образности, информативности и эмоциональной составляющей, которая

воздействует на человека в наибольшей мере. Для достижения необходимого эффекта авторы этих памятников наряду со стандартными, уже зарекомендовавшими себя, приемами изобразительного и монументального искусства используют и новые революционные находки и идеи, многие из которых диктуют время, общество или само место или пространство, где устанавливается произведение. Как результат – комплексная мемориализация событий Второй мировой войны.

ЛИТЕРАТУРА

1. Assmann, J. Das Kulturelle Gedächtnis: Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen / J. Assmann. – Munich: Beck, 1992. – S. 11.
2. Denkmal für die Verfolgten der NS-Militärjustiz Olaf Nicolai [Electronic resource]. – Mode of access: <https://www.koer.or.at/projekte/denkmal-fuer-die-verfolgten-der-ns-militaerjustiz>. – Date of access: 10.09.2023.
3. Forum der Joodse Organisaties [Electronic resource]. – Mode of access: <https://fjo.be>. – Date of access: 10.09.2023.
4. Memorial Kindertransport Sculpture (2) [Electronic resource]. – Mode of access: <https://www.iwm.org.uk/memorials/item/memorial/54207>. – Date of access: 11.09.2023.
5. The Kindertransport statue, Liverpool Street Station, London [Electronic resource]. – Mode of access: <https://talkingbeautifulstuff.com/2013/05/23/the-kindertransport-statue-liverpool-street-station-london/>. – Date of access: 15.09.2023.
6. Holocaust Memorial “Menora in Flames 2” in Thessaloniki, Greece [Electronic resource]. – Mode of access: <https://cja.huji.ac.il/?mode=set&id=44486/>. – Date of access: 18.09.2023.
7. Deportations-Mahnmal [Electronic resource]. – Mode of access: <https://bildhaerei-in-berlin.de/bildwerk/deportations-mahnmal-4835/>. – Date of access: 19.09.2023.
8. Mahnmal am “Platz der Jüdischen Deportierten” [Electronic resource]. – Mode of access: <https://gedenkstaetten-in-hamburg.de/gedenkstaetten/zeige/mahnmal-am-platz-der-deportierten>. – Date of access: 10.10.2023.
9. Ulrich Rückriem: Monument für die Deportierten [Electronic resource]. – Mode of access: <https://sh-kunst.de/ulrich-rueckriem-monument-fuer-die-deportierten/>. – Date of access: 10.10.2023.
10. Gedenkmal zum “76er-Denkmal” [Electronic resource]. – Mode of access: <https://gedenkstaetten-in-hamburg.de/gedenkstaetten/zeige/gedenkmal-zum-so-genannten-76er-denkmal>. – Date of access: 10.09.2023.
11. Volker Lang: Gedenkstätte für Deserteure [Electronic resource]. – Mode of access: <https://sh-kunst.de/volker-lang-gedenkstaette-fuer-deserteure/?taxonomy=category&terms=387>. – Date of access: 10.09.2023.
12. Denkmal für die Opfer der NS-Militärjustiz [Electronic resource]. – Mode of access: <https://nrw-skulptur.net/skulptur/denkmal-fuer-die-opfer-der-ns-militaerjustiz/>. – Date of access: 18.09.2023.
13. Daniels, D. Künstlerische Praxis des politischen Gedenkens heute als “Realitäts-Test” für zeitgenössische Kunst [Electronic resource]. – Mode of access: https://www.hgb-leipzig.de/orte/Kuenstlerische-Praxis-des-politischen-Gedenkens-heute-als-Realitaets-Test-fuer-zeitgenoessische-Kunst_Dieter-Daniels.html. – Date of access: 10.11.2023.
14. A las víctimas del Holocausto [Electronic resource]. – Mode of access: <https://patrimonioypaisaje.madrid.es/portales/monumenta/es/Monumentos-urbanos/A-las-victimas-del-Holocausto/?vgnnextfmt=default&vgnnextoid=6148091d1b9c4510091d1b9c45102e085a0aRCD&vgnnextchannel=8fa3cb702aa4510VgnVCM1000008a4a900aRCR>. – Date of access: 13.12.2023.
15. Passages, Homage to Walter Benjamin [Electronic resource]. – Mode of access: <https://www.danikaravan.com/portfolio-item/spain-passages-homage-to-walter-benjamin/>. – Date of access: 10.12.2023.

Поступила в редакцию 21.12.2023

УДК 398.34:7.045(510+476)

Материально-духовный синкретизм и семиотический статус традиционного китайского и белорусского дома

Сюй Исун

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

Народное жилье, традиционный дом имеют свое происхождение в самых ранних пластах общечеловеческой культуры. Благодаря этому в доме содержится многовековой опыт освоения человеком мира, выстраивания собственного быта, формирования норм поведения, исполнения обрядов и ритуалов. В результате он сложился в сложную знаково-символическую структуру с соответствующим семиотическим статусом. Его компаративное исследование на примере китайской и белорусской традиции методами семиотики позволяет выявить универсальные и уникальные черты национальных культур, что и является целью настоящей статьи.

Ключевые слова: культура традиционного дома, Китай, Беларусь, знак, символика, семиотика, семиосфера, семиотический статус.

(Искусство и культура. – 2024. – № 1(53). – С. 60–64)

Material and Spiritual Syncretism and the Semiotic Status of the Traditional Chinese and Belarusian House

Xu Yisong

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

Folk housing, traditional house have their origin in the earliest layers of universal culture. Due to this, it contains centuries-old experience of mastering the world by a person, building their way of life, forming norms of behavior, performing rituals. As a result, the house has developed into a complex symbolic structure with a corresponding semiotic status. Its comparative studies on the example of the Chinese and Belarusian traditions by methods of semiotics, which makes it possible to identify universal and unique features of national cultures, is the purpose of this article.

Key words: traditional house culture, China, Belarus, sign, symbolism, semiotics, semiosphere, semiotic status.

(Art and Cultur. – 2024. – № 1(53). – P. 60–64)

Традиционный дом – одна из самых мощных эмоциональных сил, интегрирующих все жизненные чувства и переживания человека касательно своего благополучия, счастья, смысла жизни. Относительно малое его пространство является исключительно притягательным, оно феноменально заряжает воображение на творчество – сказания, легенды, поэзию. Образ дома – один из главных «феноменов психики». Он обладает необыкновенной психологической емкостью: при формировании образа дома память и воображение неразделимы [1].

Обусловлено это тем, что всякий артефакт и тем более традиционный жилой дом изначально имеет «двойную природу», воспринимаемую и используемую как собственно вещь, предмет и как знак, символ [2, с. 8]. Более того, при определении места дома в картине мира открывается возможность судить о «внутренней организации» той или иной культурной модели и ее «аксиологической иерархии» (Ю. Лотман). Поэтому исследователи самых разных культурных традиций и научных школ утверждают, что традиционный дом – это не только материальный объект, но один из ключевых

Адрес для корреспонденции: e-mail: ivm2010@rambler.ru – Сюй Исун

символов культуры. С понятием и образом «дом» в той или иной мере соотносятся все важнейшие образы и категории повседневной, художественной и в целом духовной культуры.

В китайском научном дискурсе также акцентируется, что традиционное жилище является неоднозначно. Во-первых, жилой дом – это создаваемый человеком продукт, необходимый для жизни людей, базовая человеческая культура. Во-вторых, он своего рода художественно-культурный продукт, имеющий в большей или меньшей степени определенный эстетический смысл. В-третьих, жилой дом обладает морально-этическими качествами. То есть имеет два противоположных, но фактически дополняющих друг друга свойства: он одновременно «простое, светское» и «священное, божественное» [3].

Следовательно, если признавать в жилище только его причастность к материальной культуре, заведомо принижается его семиотический статус, то есть роль в духовной жизни человека [2, с. 8].

Цель настоящей статьи – при компаративном рассмотрении выявить универсалии и особенности утилитарно-символической природы и семиотического статуса китайского и белорусского традиционного дома.

Семиотический статус китайского дома. Жилые дома в Китае прошли многовековой путь от откровенной простоты и надежности к изяществу и комфорту. Они вобрали в себя огромный практический и духовный опыт, подстраивались под тип местности и нравы своих жильцов [3; 4].

Эволюция материальной культуры китайского народного жилища ярко прослеживается и на опыте народности бай китайской провинции Юньнань. Исходно она обходилась шалашом, построенным из ветвей деревьев и покрытым соломой, но уже в нем имелся очаг. В таком строении можно было укрыться и от дождя, солнца, ветров.

Следующий этап развития культуры дома – жилище на деревьях. Они создавались для защиты от влажности, диких животных и змей. Люди выбирали высокие разветвленные деревья и строили так называемые «гнезда». Постройки представляли собой укрепленные вертикальные и горизонтальные жерди, оплетенные ветками. Крыша покрывалась соломой. До сих пор в провинции Юньнань можно встретить такого рода жилье [2, с. 45–82].

Высокий уровень грунтовых вод в долине озера Эрхай привел к появлению новых более развитых типов жилых наземных построек. Прежде всего, это жилище на сваях.

Подобного рода постройки возводились непосредственно у воды или на часто затопляемых территориях.

Другим, более развитым типом стал наземный жилой дом на приподнятом цоколе. Для этих построек характерно использование глины для обмазки стен, что дает дополнительную защиту от неблагоприятной погоды.

Затем появились срубные дома. Особенно в богатых лесами местностях. Для этих домов характерны скатные крыши с небольшим выносом с кровлей из древесной коры, прижатой деревянными плашками. На высокогорных участках провинции Юньнань до сих пор встречаются такие постройки небогатых семей. Как правило, они образуют небольшую усадьбу из нескольких срубов для жилья, скота и хранения продуктов [5].

В целом традиционный китайский дом своим существованием обязан древесине и деревянным конструкциям, где особой ценностью считались сосна, кедр, кипарис, из которых изготавливались несущие столбы. Широко использовалась и пихта, особенно в интерьере, благодаря своим природным качествам, способствующим декоративной резьбе и стойкому приятному запаху.

Пространство между столбами заполнялось иными материалами, образующими стены, причем не несущие. Этот важный конструктивный принцип обеспечивал претворения китайской мудрости: «Стена дома может рухнуть, но дом сохранится». Поэтому при землетрясении стены могли обваливаться, но сам несущий каркас оставался невредимым, чему также способствовала природная гибкость и упругость дерева, способного выдержать подземные толчки. Наконец, каркасно-деревянный принцип конструкции позволял менять планировку дома, легко переставляя сами стены, особенно если они изготавливались, как на юге, из досок или тростниковых плетей.

В древнекитайских домах окна были в виде деревянных рам, обтянутых промасленной бумагой. Днем они легко снимались, ночью – вставлялись снова.

Полы исполнялись в нескольких вариантах – деревянные, кирпичные, каменные, земляные. Поверху покрывались бамбуковыми циновками. Из бамбуковой решетки, оклеенной бумагой, делались потолки. Бумага использовалась и для перегородок между комнатами, что обеспечивало благоприятную аэрацию.

Общепризнанной особенностью традиционного китайского дома считается его крыша, имеющая характерные широкие, выразительно

изогнутые свесы-карнизы. Существуют разные версии о происхождении этой чисто китайской формы крыши. Одни исследователи относят данный феномен к сугубо конструктивным, функционально обусловленным решениям. Ведь, такая крыша наилучшим образом защищала «бумажные» стены от влаги и намокания благодаря тому, что вода стекала с нее под довольно пологим углом. К тому же она защищала и от прямого солнечного света. И это была действительно удачная находка, заставлявшая деревянную конструкцию работать оптимально, фиксируя естественные прогибы длинных стропильных балок.

Однако, бесспорно, такое решение крыши искони имело выразительное знаково-семiotическое и эстетически-символическое значение, что в целом соответствует характеру китайской культуры.

Так, в ней можно увидеть аллегория некой грациозной птицы, которая угнездилась на уступах-склонах скал. Причем, птицы, впечатляющей своим выразительным, всякий раз оригинальным декором с мотивами из фантастической флоры и фауны. Есть предположение, что это мифический Феникс-Фэнхуан, присутствие которого служит верным признаком и символом процветания дома, будь то дом одной семьи или страны, всего народа [6, с. 67].

Традиционность китайских домов поражает воображение, поскольку типы жилья, создаваемого китайцами в течение тысячелетий, мало чем отличаются от своих древнейших прототипов.

Всего же в китайской культуре можно выделить порядка десяти выразительных и устойчивых типов традиционного дома [7].

Фанза. Дома этого типа широко распространены в VII–X столетиях. Фасад строился из кирпича или самана, а крыша – из соломы или тростника. Фанза были высотой в один этаж и содержали по 2–3 комнаты, считаясь жилищем крестьянина.

Яодун – традиционное жилище провинции Шэньси, расположенной на Лёссовом плато, насчитывающее более 4000 лет. Это пещерное жилище, которое имеет свои разновидности в зависимости от реальных условий наличия строительных материалов. В целом же принцип данных жилищ предельно прост: в холме вырывали пещеры, пол и стены, плавно переходящие в потолок, обносили слоем земли, устанавливали входную дверь и делали маленькие оконца. Земляная пещера сохраняла прохладу, когда снаружи стоял зной, и удерживала тепло, когда за окном свирепствовал холод.

Эта реальная, материально-физическая надежность и защищенность подкреплялась метафорически как воплощение незыблемой горы, как символическая причастность к ней.

Ганьлань – свайные жилища провинции Гуанси, этот тип дома вбирает в себя хижины на деревьях – архитектурный стиль народов древнего Китая, главным образом южного племени байюэ, представляющие собой дома, построенные над землей на деревянных (бамбуковых) опорных столбах. Кроме этого известны «жилища-гнезда» (хижины на деревьях), обычно также относящиеся к свайным жилищам. Все эти разновидности возникли в среде проживания, где доминировала дождливая и влажная местность. И здесь можно обнаружить аллегория с длинноногой птицей, спокойно расхаживающей по заливаемым территориям.

Тулоу народности хакка – наиболее, пожалуй, впечатляющий и экстравагантный вариант традиционного китайского дома. В нем выразительным образом запечатлены постоянные перемещения и болезненный исход из родных земель народа хакка. В нем явствует и тема, как во время бесконечного отшельничества и миграции, люди сломали духовные оковы привязанности к родной земле и отчаянно пошли искать счастья на других территориях.

Эта коллективная постройка на удалении метафорически напоминает достаточно внушительную и неприступную гору. И только приближаясь, открывается новый коннотационный смысл. Поскольку необычный дом предстает крепостью впечатляющих размеров, на что указывали как признаки толстые лапидарные стены с небольшими отверстиями вместо окон, явно напоминающими бойницы или амбразуры. Огромное сооружение, образующее в плане, как правило, квадрат или круг, диаметр которого доходил до семидесяти метров. Поэтому в нем проживало более чем 200 семей. Все вместе создавало впечатление о его самодостаточности. И внешний вид, и внутренняя организация, и всевозможный декор Тулоу в совокупности служили обогащению семиотического статуса за счет общей символики, сообщающей о готовности многострадального народа стоять до последнего на им выбранном и освоенном участке земли, без которой постройка попросту невозможна [8, с. 8–13].

Из данной концепции «единства природы и человека» следует высокая символическая значительность культуры геомантии, указывающая на стремления людей народности хакка избежать горечи войн и переселений, желание

продолжать свой род и наслаждаться мирным трудом и спокойствием. Помимо всего прочего эту сокровенную идею выражали специальные благоприятные узоры Инь-Ян, неизменно украшающие окна и двери, а также безупречное следование принципу фэн-шуй [9].

Сыхэюань – дом, реально проверенный веками. Он доминирующий представитель традиционных китайских домов, начиная с усиления влияния ханьской культуры в период эпохи Воюющих царств. Поэтому с тех пор его конструктивно-планировочная структура практически неизменна и универсальна во всех регионах. Более того по ее принципу создавались постройки различного назначения – от жилых комплексов до дворцовых ансамблей. Прочно сложилась определенная композиция жилища Сыхэюань, предполагающая обязательное наличие внутреннего двора. Наличие трех, а у состоятельных и знатных владельцев шести и семи отсеков дворов. То есть количество таких отсеков было семиотическим признаком величины и статуса семьи.

Даже название данного дома свидетельствует о его семантической значимости: Сы 四 переводится как четыре, то есть четыре дома, хэ 合 – соединение, союз, юань 院 – двор.

Семиотический статус белорусского традиционного дома. Несмотря на сравнительно небольшую территорию, схожесть природных и социально-культурных факторов в древней Беларуси выделяла несколько вполне отличных регионов, хотя, естественно, не столько контрастных, как в Китае. Следовательно, присутствовала региональная культура традиционного дома со свойственным ему семиотическим статусом. Исходно его формировали различные композиционные приемы, которыми пользовались строители из народа. Они дополнялись особенностями типов построек, конструктивных и декоративных решений, присущих народному зодчеству различных регионов Беларуси [10, с. 20–21].

Универсальным типом белорусского жилища долгое время была хата, которая исторически развилась из землянки. По мере социально-культурной эволюции усложнялась и структура народного жилья. В конце концов, структурной единицей, формировавшей старую деревню, стала усадьба. Ее тип, размещение, набор построек определялись множеством факторов: природно-географическими, климатическими и историческими условиями, этническими традициями, социально-экономическим состоянием, планировочной структурой деревни [10, с. 88]. В таком своеобразном комплексе выделялся двор, который

состоял из двух частей: по одну сторону дома располагался чистый двор, по другую – скотный с хлевами. В немногих богатых крестьянских дворах помимо хаты размещались клетки, хлева, конюшни, гумна, сеновалы, бани. То есть это были уже реальные усадьбы, достаточно обширные пространства для устройства огорода и сада. Обязательный атрибут каждого двора – колодец в виде сруба. Воду поднимали неизменным «журавлем».

Интерьер белорусского народного жилья на протяжении столетий достаточно устойчиво сохранял традиционные черты. Каждая деталь дома выверена временем, многими поколениями аборигенов. Организация интерьера была предельно проста и отвечала бытовым потребностям. В целом белорусская хата не выделялась изысканным убранством, довольствуясь лишь самым необходимым в достаточно тяжелом быту [10, с. 102].

Тем не менее практически все детали имели свое знаково-семантическое семиотическое объяснение. Семиотический статус дома главным образом устанавливался тем, что каждый конструктивный элемент и каждая вещь обладали своим, определенным вековыми традициями местом. А важнейшей чертой их является последовательный и предельный рационализм и прагматичность. Поэтому строительные навыки были универсальными и передавались по наследству.

Белорусский крестьянин сам выбирал нужные для строительства материалы, чтобы срубить себе дом и хозяйственные постройки. Особую роль в формировании семиотического статуса играла, как и в Китае, земля. Она, в частности, служила для создания обязательной принадлежности дома – завалинки, служащей ограждению жилья от холода и сырости, а также для дружеских посиделок. Однако она воспета в фольклоре и поэзии как великое материнское начало, дающая жизнь всему и всем.

Наряду с практическими функциями, которые выполнял традиционный дом и его детали, он имел и ряд других, значительно обогащающих семиотический статус – эстетическую, магическую, функцию выявления региональной и сословной принадлежности его владельцев. Иначе говоря, высокий семиотический статус традиционного дома обеспечивался на уровне мировосприятия, в котором дом отделил человека от космоса и одновременно объединял их [2, с. 11].

Так, первым существенным моментом непосредственного возведения дома являлась маркировка углов и соответственно границ между будущим домом и остальным

внешним пространством. Посредством этого семантически выделялось противопоставление двух сред *дом – не дом*, а также принцип семиотической сегментации внутреннего пространства. Аналогичным своеобразным ритуалом становился выбор материала для строительства, как правило, дерева, а также подготовка инструмента.

Заключение. Культура традиционного как китайского, так и белорусского дома органично включает в себя материальные и духовные аспекты, наделяя каждый элемент, деталь и дом в целом особым смыслом, что закрепляется и передается как традиция знаково-семиотической структурой. Ее идейно-образное содержание определяет семиотический статус дома, степень выраженности его понимания и чувствования посредством знакового кодирования.

Наличие множества типов китайского традиционно дома в сравнении с однотипной белорусской хатой также объяснимо, исходя из реально большего количества культурных регионов в Китае, со своей явно выраженной природной, материально-физической, социокультурной спецификой, включая полиэтничный характер китайской культуры в отличие от фактически моноэтнической культуры Беларуси.

Китайские архитектурно-строительные приемы, кроме ярко выраженного своеобразия, отличаются от других восточных и тем более европейских приемов устойчивостью своих традиций. И хотя китайское домостроение восприняло многие инокультурные влияния, оно и сегодня воспринимается как исконно китайское. Подобную устойчивость к внешним влияниям демонстрирует и традиционное белорусское жилье.

Исходно традиционный дом вне зависимости от этнической принадлежности обладал своим устоявшимся семиотическим кодом и статусом, с помощью которого устанавливалась гармония человека с миром и определялись принципы их компаративного исследования.

Семиотический статус традиционных домов, очевидно, универсально состоит из всей знаково-семиотической палитры. Так, иконические знаки в обилии встречаются и легко распознаются в декоре дома, в изображении растений, животных, рыб и птиц. В свою очередь они отсылают к их прочтыванию

в качестве знаков-индексов (признаков), обладающих в глазах зрителя определенными качествами и возможностями. Например, физической мощью, способностью одолевать всякие невзгоды, защищать по тотемному принципу. Отсюда выстраивается и символическое значение дома как богатой семиосферы. Обнаружение в ней мифопоэтических метафор и аллегорий подводит к сложным и абстрактно-символическим значениям, к таким как красота, счастье, судьба.

Именно это и обуславливает неизменно высокий семиотический статус традиционного дома, что в равной мере относится к фактически однотипному традиционному белорусскому жилью (хата, изба) и ко всем китайским типам, которых с точки зрения семиотического статуса насчитывается более десяти. Посему, всякий раз воссоздавая традиционный дом, человек не просто воспроизводит устоявшийся в практике образец с качеством стереотипа. Он выражает и усиливает собственную причастность к духовной культуре своих предков, выявляет принадлежность к логике исторического процесса посредством традиции домостроения.

ЛИТЕРАТУРА

1. Башляр, Г. Избранное: поэтика пространства / Г. Башляр; пер. с франц. – М.: «Российская политическая энциклопедия» (РОССПЭН), 2004.
2. Байбурин, А.К. Жилище в обрядах и представлениях восточных славян / А.К. Байбурин. – М.: Языки славянской культуры, 2005. – 224 с.
3. Чжун Цзинвэнь. Беседа о китайских жилых домах. // «Сборник статей Чжун Цзинвэня. Том: Фольклористика. – Хэфэй: Аньхойское просветительское издание, 2002. – 305 с.
4. Цзя Хуцзюнь. История китайских домов / Цзя Хуцзюнь. – М., 2017. – 175 с.
5. Лоу Чинси. Двадцать лекций по древней архитектуре Китая / Лоу Чинси. – М.: Издательство Ассоциации строительных вузов, 2010. – 392 с.
6. Морозов, И.В. Домиада. Корпус 2. Дом от первого лица / И.В. Морозов; М-во культуры Респ. Беларусь, Беларус. гос. ун-т культуры и искусств. – Минск: БГУКИ, 2023. – 200 с.
7. Инь Лисинь. Традиционные китайские дома / Инь Лисинь. – Пекин: Издательство международной коммуникации, 2018. – 236 с.
8. У Лигуань. Древние китайские дома / У. Лигуань. – Пекин: Издательство международной коммуникации, 2007. – С. 8–13.
9. Ло Юн. Психологическая интерпретация народных верований фэн-шуй на примере народности хакка в провинциях Цзянси, Фуцзянь и Гуандун / Ло Юн // Журнал Юго-Западного университета национальностей (издание по гуманитарным и социальным наукам), 2005.
10. Сергачёв, С.А. Белорусское народное зодчество / С.А. Сергачёв. – Минск: Ураджай, 1992. – 255 с.

Поступила в редакцию 30.06.2023

УДК 726.27-526.2(450)“1013”

Оформление алтарного пространства готических храмов Южной Италии как часть французского зодчества XI–XIV вв.

Олейникова В.П.

Неаполь (Итальянская Республика)

Статья посвящена истории создания такой детали готических храмов Южной Италии, как «обходные галереи» вокруг алтарей. Алтарное пространство традиционно несло в плане соборов наибольшую смысловую нагрузку, ибо исторически решало проблему освещения готических храмов. В отечественной историографии принято считать, что тип хора с деамбулаторием и «венцом капелл» был наиболее адаптирован только на севере Франции. Автор статьи, работая много лет в итальянских храмах, имела возможность убедиться, что готические новшества были внесены на юге Италии французскими архитекторами в одно время с аналогичными инновациями в Северной Франции (Нормандии) и Южной Франции (Провансе, Юг-Пиренеях и Лангедок-Руссильоне). В данной работе делается попытка не только систематизировать наиболее известные обходные галереи Южной Италии, но и проанализировать истоки этого архитектурного явления.

Ключевые слова: готика, галерея, алтарь, Франция, Италия, Неаполь.

(Искусство и культура. – 2024. – № 1(53). – С. 65–70)

Altar Space Design of Gothic Churches of Southern Italy as Part of the 11th–14th Century French Architecture

Oleynikova V.P.

Naples (Italian Republic)

The article is concerned with the history of the creation of a detail of Gothic temples of Southern Italy which is “bypass galleries” around altars. The altar space traditionally carried the greatest semantic load in cathedrals, because historically it solved the problem of lighting Gothic churches. In Russian historiography, it is generally accepted that the type of choir with a de-ambulatory and a “crown of chapels” was most adapted only in the north of France. The author of the article, who was working for many years in Italian churches, had the opportunity to make sure that Gothic innovations were introduced to the South of Italy by French architects at the same time as similar innovations in Northern France (Normandy) and Southern France (Provence, Midi-Pyrenees and Languedoc-Roussillon). In the paper, an attempt is made not only to systematize the most famous bypass galleries of Southern Italy, but also to analyze the origins of this architectural phenomenon.

Key words: gothic, gallery, altar, France, Italy, Naples.

(Art and Cultur. – 2024. – № 1(53). – P. 65–70)

В отечественной публицистике сформировалось суждение, что готика в Италии возникла только к XV в. [1], а гениальное новаторство готических храмов – обходная галерея (ambulatorium – «место для прогулок») – впервые явилось взору на севере Франции.

В научных публикациях российских медиэвистов не освещалась южноитальянская готика. Если данная тема затрагивалась, то только в работах общего плана: Л. Карсавина, А. Гуревича, О. Добиан-Рождественской,

О. Субботиной, Ц. Нессельштраус, К. Муратовой, А. Ястребицкой, В. Даркевича.

Часть ученых придерживалась «арабской» теории происхождения готики (Фр. Блонделя, Шопенгауэра, Кр. Рена и Дж. Эвелина). Но большинство были сторонниками идеи изобретательности аббата Сугерия (1081–1151) – настоятеля аббатства Сен-Дени.

подавляющее количество исследований отечественных ученых сконцентрировано исключительно на изучении

Адрес для корреспонденции: e-mail: valeole@yandex.ru – В.П. Олейникова

французского готического искусства, причем влияние «французской моды» на архитектуру Апеннинского полуострова не рассматривалось. Стала традиционной «оборотная» трактовка влияния итальянского эггегора (Н. Пизано, Тино ди Камаино, Ф. Брунеллески) на мир древней Галлии.

Работа с источниками в архивах южноитальянских храмов Неаполя и Аверсы позволяет автору настаивать на одновременности процесса формирования готики не только в каролингской Франции и Северной Испании, но и в Южной Италии эпохи правления норманнов и анжуйских королей.

Цель статьи – проследить историю создания «обходных галерей» вокруг алтарей готических храмов Южной Италии.

Неся людям Веру, соборы создавали и стимулировали динамику историко-экономического развития. Неслучайно именно эти памятники средневековья сегодня выступают самыми яркими символами европейской цивилизации.

Неизвестные монахи и малоизвестные мастера за 150 лет построили более пятисот соборов, искусно вплетенных в различные исторические периоды и в определенные географические ареалы. Золотой век готики прославился созданием (не без влияния Востока) ряда архитектурных жемчужин: нервюр, контрфорсов, аркбутанов, из которых плелись «кружева соборов» средневековья. Вскоре вспомнили и о таких *античных* «перлах», как деамбулатории.

Значительную роль в «реинкарнации» амбулаториев сыграло такое социальное явление, как *массовое паломничество* (*pellegrinaggio*). В условиях роста феодального дробления, на маршрутах движения верующих к святым местам стало поощряться строительство *своего собора* в каждом регионе, ибо пилигримы двигались с остановками, будучи вынужденными давать отдых истоптаным ногам. Момент физического измождения и усталости использовался на паломнических путях местными епископатами, организующими «локальные паломничества» на местах: по пути к святым местам ставили примерно через каждые 5 км как паломнические базилики с «венцами капелл», так и постоянные дворы.

Алтарное деление обходных галерей, становившееся постепенно типичным элементом пространственного решения церковных зданий, было структурно связано с криптами, располагавшимися под апсидами храмов. Таким образом, осознание понятия «дорога к храму» способствовало формированию не только чрезвычайной торжественности богослужений, но и росту популярности

в X–XI вв. *деамбулаториев в сочетании с «венцом капелл», повторявших в плане крипты, расположенные под ними,* которые уже ранее привлекали паломников для поклонения их святым реликвиям. При создании столь оригинальных для своего времени построек «отцы Западной церкви» решали сразу три практические задачи:

- рост вместительности площади для увеличения числа молящихся, устранявшей проблему скопления прихожан в хоре;
- возможность обеспечения «циркуляции» паломников по всему периметру церкви в течение службы у центрального алтаря. Вначале для этого устраивали эмпоры, но затем обратились к известному в истории архитектурному опыту создания деамбулаториев. Одни из первых примеров данного зодчества: церковь Сен-Филибер-де-Гран-Лье близ Нанта, 814–847 гг.; церковь Сен-Жермен в Осере, 850–859 гг.; Сен-Мартен в Туре, 903–918 или 997–1014 гг.; собор в Клермон-Ферране, до 946 г. [2];

- освещение апсиды с «венцом капелл», влиявшее на формирование общего сакрального духа храма путем создания особой ауры Света. Когда из огромных окон льется свет, впечатление изящности колонн амбулатория усиливается, а потому возрастает «эффект воздушности» готического интерьера. «Все части системы стали едиными... Структура преобладает, поэтому появляется свет» [3, р. 37]. А «Свет (старшее детище Господа) есть главное украшение здания» [4, р. 13] – одна из важнейших вечных аксиом католицизма.

Сегодня научный мир признает первенство вышеперечисленных новаторских экспериментов за аббатом Сугерием – при создании амбулатория главного монастыря средневековой Франции – Сен-Дени в 1137–1144 гг., в котором хор и апсида получили наибольшую смысловую нагрузку. Специалисты объясняют данное структурное решение знакомством «аббата Сюжера» с Псевдо-Дионисием Ареопагитом [5, с. 155]. Но храмы, где на главной оси также располагалась колонна апсиды – Сен-Маклу в Руане, Сен-Пьер в Кане, Нотр-Дам в Кодбек-ан-Ко и др. – строились постоянно.

На юге же Франции обходная галерея *стала типичным элементом соборного паломничества в XI–XII вв.* на маршрутах к святыне Сантьяго-де-Компостела. Амбулаторий позволял паломникам «делать рондо» вокруг алтаря, где находились мощи святого, и молиться в радиальных часовнях, расположенных на внешнем периметре апсиды, не нарушая торжество культа, проходившего на главном

алтаре. Среди примеров стоит опять-таки упомянуть базилику Сен-Сернен в Тулузе и сам собор в Сантьяго-де-Компостела.

Как видим, галереи с радиальными капеллами становились характерным элементом как для готической архитектуры Нормандии, так и для регионов Южной Франции и Северной Испании (столь стилистически близких в эстетической трансформации).

Центром распространения данного стиля была «царственная Тулуза», имевшая еще при римлянах сенат [6, с. 94–95], поэтому этот стиль часто называли «тулузским» (*gothique toulousain*) или лангедокским (*gothique languedocien*). В Италии же этот стиль трактовали как анжуйско-провансальская готика, отличающаяся строгостью ее конструкций. Чаще всего это были однонефные широкозальные церкви, без трансепта, с узкими оконными проемами (что продолжало традиции романской архитектуры южной Франции). Меридиональная готика во многом плод бурной деятельности духовно-рыцарских орденов, познавших на Востоке изящество арабской архитектуры! Одно из свидетельств тому – первая готическая церковь Прованса, принадлежавшая Ордену госпитальеров – Сен-Жан-де-Мальт в городке Экс-ан-Прованс к северу от Марселя [6, с. 36]. Точна характеристика Ф. Энгельса: «Южнофранцузская – *vulgo* провансальская – нация не только проделала во времена средневековья ценное развитие, но даже стояла во главе европейского развития. Она первая из всех наций нового времени выработала литературный язык... В создании феодального рыцарства она соперничала с кастильцами, французами-северянами и английскими норманнами; в промышленности и торговле она нисколько не уступала итальянцам. Она не только “блестящим образом” развила “одну фазу средневековой жизни”, но вызвала даже отблеск древнего эллинизма среди глубочайшего средневековья» [7, с. 8].

С Прованса началась и история Анжусицилианского Дома, с которым связывают появление моды на «французскую готику» в Италии! Рождение этого стиля в Неаполе связывают с именем Карла Анжуйского – младшего брата Людовика IX, завоевавшего Неаполь для осуществления логистических связей между Иерусалимом и Францией, ибо отвоевание Константинополя и восстановление Латинской империи являлось важнейшей стратегической целью правления Карла Анжу.

Анжуйская династия правила Неаполем с 1266 г., когда Иерусалимская монархия еще была сильна. Будущее этой династии

и грядущее Франции виделись ее основателем именно в единении с Иерусалимом. Собиралась армия, строился флот. Неаполь мыслился как посреднический пункт, достойный принимать и военных, и торговцев, и ... паломников. Правление Карла в Неаполе было искусным и эффективным, как в политическо-экономическом отношении, так и в эстетическом.

С благословения короля Карла францисканцы переселились в район базилики, построенной еще в VI столетии в инсуле Сан-Лоренцо, в центре древней греко-романской части города, на пересечении улиц: *via San Gregorio Armeno* и *via dei Tribunali*. Густонаселенный город предстал как обширная аудитория для учеников святого Франциска, проповедовавшим одним в назидание, а другим в утешение «бедное житье», как идеал евангельского совершенства.

Проповедование шло так успешно, что в XIII столетии – веке «прекрасной Европы городов и университетов» (Жак Ле Гофф) – было решено снести старую базилику, построенную в свое время на месте римского мацеллума (в свою очередь, возведенного на месте более древнего крытого рынка – греческого). После одобрения Папы Римского протонотарий Неаполитанского Королевства *Бартоломео ди Капуя* утвердил строительство на деньги, выделенные Карлом I [8, р. 4].

Позднее, сбоку от этого портала в XV веке был создан вход в монастырь, возведена 4-этажная кампанила. Но, именно *обходная галерея* за алтарем делает здание этого храма столь уникальным на фоне всей Южной Италии и не только. Среди историков нет единого мнения в отношении того, кто был автором алтарной части Сан-Лоренцо.

По мнению Джорджо Вазари, авторами являлись *Николо Пизано и его сын Джованни* [9, с. 78], для Гаэтано Филанджери – *Арнольфо ди Камбио* [10, р. 23]. Некоторые исследователи предполагают и активное участие французских архитекторов. Не будем исключать и возможности участия создателей радиальных капелл базилики Св. Антония в Падуе, ибо она начала строиться чуть раньше храма Св. Лоренцо. Тезис о том, что скульптуры Донателло в Сан-Антонио вдохновляли Джованни Мерильяно да Нола в Сан-Лоренцо, уже давно решен в положительном аспекте [11, р. 127]. Но вот вопрос об авторстве деамбулатория с семью радиальными капеллами, примыкающими к нему, остается открытым.

Однонефная церковь обрела семигранную апсиду с радиальными капеллами,

примыкающими к обходной галерее, не сразу. На гравюре XVII в. просматривается иная структура хором. Вероятно, и обходная галерея выглядела изначально по-другому [12, р. 92]. Проектируя детали хора в Сан-Лоренцо, создатели его, как и творцы базилики Антония Падуанского, взяли за основу традиционный готический план, в котором нечетному количеству сторон апсиды (апсидиол) соответствует такое же нечетное количество травей деамбулатория, образованного боковыми нефами. Все совпадает: 7 сторон апсиды, 7 травей деамбулатория, 7 капелл; но 8 опорных столбов и за ними – на диагональных осях 8 контрфорсов!

Возможно, что архитекторы обоих итальянских архитектурных гигантов брали за пример Нотр-Дам в Реймсе, где нечетность сторон апсиды, травей деамбулатория и капелл логически переходит в четное количество опорных столбов и контрфорсов, но с той только разницей, что уступает Сан-Лоренцо в пролете, а в Сан-Антонио и того более: в Сан-Антонио соотношение 9:10; в Сан-Лоренцо – 7:8, в Реймском соборе – 5:6 [13, с. 368–369].

Позитивный аспект хора с нечетным числом сторон, когда имеется фронтальная точка зрения и несколько диагональных по сторонам [3, р. 164], становился популярным.

Итак, работа была возложена на французских архитекторов и местных ремесленников. Концепция «храмов бедных» была призвана отразить тот поворот в культуре XIII в., то новое понимание положения человека в мире, как творения Божьего и Его раба, которое привносила в духовный мир Неаполя новую эстетику с приматом морального начала над материальным и, как бы, универсализировало оценку «Божественной вселенной». Строительство храмов все более становилось выражением мечты о нравственном совершенстве!

Тщетно пытаться найти здесь стремление подражать римскому или восточному

прошлому. Зачем тогда было нужно францисканцам ломать раннюю базилику в инселе Сан-Лоренцо? Дело в том, что средневековые не собирались слепо копировать быт древних. Идеалом строить в духе уважения к урокам прошлого, но *прошлого Средневекового*.

Таким образом, Сан-Лоренцо объединил в себе как региональные варианты готической архитектуры севера Франции (Нормандия, Иль-де-Франс), так и вышеупомянутую готику юга Франции (*gothique méridional*), появившуюся в регионах Юг-Пиренеи и Лангедок-Руссильон в XIII веке [6, с. 26].

В истории Италии неаполитанская церковь знаменита не только уникальным алтарным пространством, но и тем фактом, что здесь великий *Джованни Боккаччо* (1313–1375) в день святой субботы 1334 года впервые встретил свою будущую возлюбленную, прозванную *Фьяметта*. Мария д' Аквино – дочь короля Роберто д' Анжу – стала музой поэта. Любовный роман был описан в повести «Фьяметта» в 1343 г.

А в ноябре 1343 г. во дворе строящегося монастыря прятался от дождя другой великий поэт – *Франческо Петрарка* (1304–1374). Он описал ужасное цунами, поразившее Неаполь «в день 25 ноября», в письме своему другу Джованни Колонна. Но погода в Неаполе переменчива, и на следующий день Петрарка продолжал наблюдение за строительством комплекса францисканского монастыря [3, р. 23], творцы которого, как видим, выбрали план хора с галереей и капеллами не сколь по примеру создателя Сен-Дени, а благодаря творческим экспериментам мастеров, работавших на строительстве храмов как Нормандии, так и церквей Италии.

Временная таблица старейших «ланцетовидных» храмов Европы с амбулаториями, составленная нами, является подтверждением вышеизложенного:

Наименование	Годы строительства	Место расположения
Сен-Филибер-де-Гран-Льё	814–847	Нант (Франция)
Сен-Жермен	850–859	Осер (Франция)
Аббатство Сен-Мишель-де-Кукса	878 – XII	Codalet (Франция)
Собор в Ключи	927–1220	Ключи (Франция)
Часовня Св. Михаила	962 – XII	Ле-Пюи-ан-Веле (Франция)
Собор Св. Андрея	начало XI – 1096	Бордо (Франция)
Сан-Паоло	1053–1090	Аверса (Италия)
Санта-Мария-Ассунта и епископа Сан-Канио	1059–1080	Ачеренца (Италия)

Наименование	Годы строительства	Место расположения
Сен-Пьер	1062–1066	Кан (Франция)
Базилика Благовещения	X в. –1125	Монтекозаро (Италия)
Собор Св. Иакова	1075–1128	Сантьяго-де-Компостела (Испания)
Базилика Сен-Сернен	1080–1180	Тулуза (Франция)
Церковь Аббатства Сантиссима-Тринита	XI–XII	Веноза (Италия)
Церковь Аббатства Сан-Антимо	XII в.	Монтальчино (Италия)
Церковь Сен-Дени	1125	Морианваль (Франция)
Базилика Сен-Дени	1137–1144	Сен-Дени (Франция)
Нотр-Дам	1163–?	Париж (Франция)
Нотр-Дам	1194–1260	Шартр (Франция)
Сен-Этьен	1192– 1230	Бурж (Франция)
Нотр-Дам	1210–1274	Кутанс (Франция)
Нотр-Дам	1211–1311	Реймс (Франция)
Сан-Антонио	1232–1310	Падуа (Италия)
Сан-Лоренцо	1270–1275	Неаполь (Италия)
Сен-Жан-де-Мальт	1272–?	Экс-ан-Прованс
Санта-Мария-дей-Серви	1349 – XV	Болонья (Италия)
Церковь Сен-Маклу	1435–?	Руан (Франция)
Нотр-Дам	XV–XVI	Кодбек-ан-Ко (Франция)
Церковь Сен-Пьер	1518–1545	Кан (Франция)

Карл Анжу не был первым, явившим в Италию готику из Франции. Первопроходцами стали дружины выходцев из Нормандии под руководством рода Альтавилла в середине XI в. При них готика начала прирастать на романское основание Южной Италии. Мы попытались перечислить храмы Южной Италии, которые прославились *деамбулаториями норманнского периода*:

1. Собор Сан-Паоло (1053–1090) в Аверсе (бывшей норманнской столице в Южной Италии) имеет типично норманнскую схему XI в. Состоящий из *семи пролетов с крестовыми сводами, сегодня он является единственным полным примером (!) в зодчестве Италии темы «колонны апсиды на главной оси»* [14, р. 26]. Но радиальных часовен в «венце капелл» изначально было пять, а не три, как в настоящее время.

Датировка строительства совпадает с возведением храма Св. Мартина Турского в Нормандии, но предшествовала созданию церковью Жюмьез и Руан и третьему расслоению Клуни, начатому только в 1088 г.

2. Собор в Ачеренце (Acerenza) в актуальной области Базиликата, входившей до середины XIX столетия в состав Неаполитанского королевства. Итальянские специалисты считают, что строители амбулатория собора Сан-Паоло в Аверсе создали в уменьшенной форме подражание Собору Успения пресвятой Девы Марии и Святого Канию из Ателлы (1059–1080), в Ачеренце (Acerenza).

3. Аббатская церковь св. Тринита ди Веноза – в городе Горация и композитора Джузуальдо (1566–1603 гг.) [15, р. 14], «венце капелл» которой повлиял на рисунок обходной галереи собора Св. Павла.

4. Базилика Благовещения (Монтекозаро) в Марке, как еще один *типичнейший образец ключниковой архитектуры на юге Италии* [16, р. 325–328].

5. Тосканская церковь аббатства Св. Антимо неподалеку от Монтальчино (Сиена), она расположилась обособленно в данном ряду, ибо была построена в центральной Италии. Это *аббатство, выросшее первым в центральной части Апеннинского полуострова*

из небольшой капеллы, построенной в IV веке во времена Каролингов. Здесь был важный перевалочный пункт на пути в Рим, в котором останавливались не только паломники, но и торговцы вместе с войсками империи.

В 781 г. Карл Великий распорядился построить *аббатство*, которое получило статус имперского. Благодаря финансовыми дотациями к середине XI в. аббатство превратилось в религиозный центр. В XII столетии была возведена новая церковь *по модели храма аббатства Ключи* [17, р. 5–12], для строительства которой были приглашены также французские архитекторы.

Заключение. Мы можем убедиться, что образцы готических амбулаториев были привнесены на юг Италии в норманнский период правления, причем процессы создания нового типа каркасной конструкции с нервюрами вместо цилиндрического свода романских построек шли *параллельно строительству оных в Нормандии и южной Франции*. Амбулаторий хора аббатства Сен-Дени просто стал одним из наиболее репрезентативных примеров этого архитектурного элемента, явившегося отличительным символом эпохи готических соборов Франции.

Несомненно, что юг Апеннинского полуострова находился в авангарде «готического путешествия» итальянцев, ибо *итальянский юг входил в готический комплекс не только Апеннинского полуострова, но и Франции X–XIII вв.* И это становится более очевидным после подробного знакомства с историей внедрения архитектурных изысков Франции в Италию. Рассмотрение разнообразных примеров южноитальянской готики позволяет опровергнуть тривиальность заявлений, претенциозно изрекающих, что *«Юг, в целом, был вне сферы общего развития итальянской готики»* [18].

ЛИТЕРАТУРА

1. Готика. Жизнь после смерти-1. Италия, 16 век [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://tito0107.livejournal.com/21544.html>. – Дата доступа: 28.01.2023; Готика в Италии [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.mir-arxitektury.ru/evropeyskie-stili/srednie-veka/gotika/gotika-v-italii>. – Дата доступа: 28.01.2023.
2. Культура веры: путеводитель сомневающимся: авторский проект Александра Колодина [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.religiocivilis.ru/hristianstvo/christ-a/14409-mbultorij.html>. – Дата доступа: 29.01.2023.
3. Francl, P. Gothic Architecture / P. Francl. – Baltimore, 1963. – 206 p.
4. Fuller, T. The church history of Britain: from the birth of Jesus Christ until the year MDCXLVIII / T. Fuller. – T. Tegg, 1837. – 136 p.
5. Панофский, Э. Аббат Сюжер из Сен-Дени / Э. Панофский // Смысл и толкование изобразительного искусства. – СПб.: Академический проект, 1999. – 455 с.
6. Орлов, И.И. Южнофранцузская готика / И.И. Орлов. – М.: Инфра-М, 2023. – 426 с.
7. Маркс, К. Сочинения / К. Маркс, Ф. Энгельс. – Т. 5. – С. 378.
8. Ferraro, E. La Biblioteca Landolfo Caracciolo e Complesso Monumentale di san Lorenzo Maggiore / E. Ferraro. – Napoli: omniaseservices.eu, 2010. – 46 p.
9. Вазари, Дж. Жизнеописания наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих / Дж. Вазари. – М.: Альфа-книга, 2008. – 1278 с.
10. Filangieri di Candida, A. La chiesa di San Lorenzo Maggiore in Napoli ed i lavori di ripristino del Coro / A. Filangieri di Candida. – Napoli, 1913.
11. Minieri-Riccio, C. Memorie storiche degli scrittori nati nel regno di Napoli / C. Minieri-Riccio. – Naples: Tipografia dell'Aquila di V. Puzziello, 1844. – 218 p.
12. Pecorari, G. Cappelle della Real Chiesa di S. Lorenzo Maggiore di Napoli. Trascrizione del manoscritto del 1729 / G. Pecorari // a cura di Paola Eloquente e Felice Autieri. – Napoli: Luciano Editore, 2010. – 112 p.
13. Губер, А.А. Архитектура Западной Европы. Средние века / А.А. Губер // Всеобщая история архитектуры. – Л.: Стройиздат, 1966. – Т. 4. – 693 с.
14. Scellini, G. Sancte Paule at Averse / G. Scellini. – Marigliano (Na): Editrice LER, 2009. – 150 p.
15. Лауридия, Эм. Церковь SS. Тринита ди Веноза: национальный памятник от 20-XI-1897 / Эм. Лауридия. – Бари: Arti grafiche Laterza, 1961.
16. Castignani, C. Montecosaro: topografia e toponimi antichi e moderni / C. Castignani. – Montecosaro, 1995. – 360 p.
17. Canestrelli, Ant. L'Abbazia di S. Antimo / Ant. Canestrelli. – Siena: Siena Monumentale Editrice, 1910–1912. – 43 p.
18. Готика Италия: особенности развития [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://arhistoika.ru/gotika-v-italii-osobennosti-razvitiya>. – Дата доступа: 28.01.2023.

Поступила в редакцию 30.03.2023

УДК 784:378.147

Подготовка специалистов в области вокально-эстрадного искусства на основе реализации принципа творческой направленности

*Глазырина Л.Д. *, Дробышева Т.Н. ***

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

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

Статья посвящена проблемам подготовки специалистов в области вокально-эстрадного искусства посредством реализации принципа творческой направленности. Освещены основные понятия: «творчество», «вокально-эстрадное искусство», «творческое мышление музыканта» и др. Представлены элементы, составляющие основу певческой и концертно-исполнительской деятельности, свидетельствующие о профессионализме эстрадного вокалиста: постановка голоса, певческое дыхание, артикуляция, совершенствование навыков интонирования, слуховой контроль, эмоциональная выразительность, подбор репертуара, формирование навыков работы с микрофоном, сценической культуры и навыков поведения на сцене. В исследовании раскрыты требования, которые позволяют на основе реализации указанного принципа совершенствовать процесс подготовки специалиста в области вокально-эстрадного искусства.

Цель статьи – рассмотрение актуальных направлений подготовки специалистов в области вокально-эстрадного искусства на основе реализации принципа творческой направленности, способствующего формированию правильной певческой позиции и развитию индивидуальных способностей вокально-эстрадных исполнителей.

Ключевые слова: подготовка специалистов, вокально-эстрадное искусство, принцип творческой направленности.

(Искусство и культура. – 2024. – № 1(53). – С. 71–75)

Training Specialists in the Field of Vocal and Pop Art Based on the Implementation of the Principle of Creative Orientation

*Glazyrina L.D. *, Drobysheva T.N. ***

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

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

The article is concerned with the problems of training specialists in the field of vocal and pop art based on the implementation of the principle of creative orientation. The basic concepts are considered: “creativity”, “musical creativity”, “vocal and pop art”, “creative thinking of a musician”, etc. Elements that form the basis of singing and concert-performing activities, which serve as the basis for the professionalism of a pop vocalist, are presented: voice production, singing breathing, articulation, improving intonation skills, auditory control, emotional expressiveness, repertoire selection, developing and improving microphone skills, developing stage culture and stage behavior skills. The article reveals the requirements that allow, based on the implementation of the principle of creative orientation, to improve the process of training a specialist in the field of vocal and pop art.

Адрес для корреспонденции: e-mail: glazyrinaladm@gmail.com – Л.Д. Глазырина

The purpose of the article is to consider current trends in the training of specialists in the field of vocal and pop art based on the implementation of the principle of creative orientation, which contributes to the formation of the correct singing position and the development of individual abilities of vocal and pop performers.

Key words: training specialists, vocal and pop art, the principle of creative orientation.

(Art and Cultur. – 2024. – № 1(53). – P. 71–75)

Вокально-эстрадное искусство, занимая одно из важных мест в музыкальной культуре современного общества, является широко востребованным у слушателей разных поколений, формирует их предпочтения и эстетический вкус, соответствующий настоящему времени. При рассмотрении вокально-эстрадного искусства уместно обратиться к понятиям «музыкальное искусство», «вокальное искусство» и «эстрада». «Музыкальное искусство» определяется как «отражение мира в звуковых художественных образах» [1, с. 89]. «Вокальное искусство – вид музыкального исполнения, основанный на мастерстве владения певческим голосом. Оно бывает сольным, ансамблевым и хоровым, используется в концертно-театральной практике» [1, с. 38]. Понятие «эстрада» представлено как «массовое зрелище с усиленным занимательно-развлекательным началом, равноправное взаимодействие на концертной сцене музыки, танца, театра, цирка и т.д.» [1, с. 356].

Вокально-эстрадная музыка – это духовно и, что немаловажно, социально значимая часть жизни общества, обязывающая систему музыкального образования при реформировании ее содержания учитывать реализацию принципа творческой направленности в процессе профессиональной подготовки будущих специалистов в сфере музыкальной культуры.

Вокально-эстрадное пение – особый вид музыкальности и искусственности звуко сочетаний. В теории и методике музыкального образования исследования в области подготовки специалистов сферы искусства эстрады представлены в работах многих ученых (А.Б. Арутюнова, О.Я. Клипп, В.Г. Кузнецов, О.С. Чернова и др.). Ими рассмотрено понятие «специалист вокально-эстрадного искусства» как представитель определенной специальности, в данном случае в области музыкального искусства эстрады. К этой группе относятся: музыканты-исполнители и музыканты-педагоги, специализирующиеся в современных жанрах музыкального искусства (эстрадная и джазовая музыка), получившие соответствующее образование и профессионально-исполнительскую и профессионально-педагогическую квалификацию.

В решении задач профессионально-исполнительской и профессионально-педагогической подготовки будущих специалистов

в сфере вокально-эстрадного искусства особое внимание уделяется воспитанию высококомпетентного вокалиста и музыканта, который должен не только усвоить определенный профессионально значимый объем знаний, умений и навыков, но, прежде всего, сформироваться как творческая личность, осознающая необходимость профессионального развития. Одной из важных составляющих процесса профессиональной подготовки следует считать именно творческое ориентирование будущих специалистов на квалифицированное выполнение своей профессиональной деятельности в рассматриваемой области музыкального искусства.

В то же время необходимо подчеркнуть, что в ряде работ А.Б. Арутюновой, специалиста в области подготовки эстрадных исполнителей и вокалистов, отмечается ряд недостатков в подготовке выпускников музыкальных учреждений среднего и высшего образования: «отсутствие репертуара высокой художественной ценности, что влияет на профессиональное исполнение; недостаточно высокий уровень сценического мастерства, что проявляется в жестах, мимике, телодвижениях и различных приемах выразительности смыслов исполняемых произведений» [2, с. 88].

На наш взгляд, автор имеет в виду полифункциональный характер исполнительской деятельности студентов, обучающихся вокально-музыкальному искусству в жанре эстрады, что требует: исполнительской культуры, владения музыкально-теоретическими знаниями, навыками игры на музыкальных инструментах, а также вокальными умениями и навыками, правильно поставленной речью, методикой самостоятельных занятий и др. При этом особое внимание нужно обратить на комплекс требований к содержанию их подготовки в учебных заведениях разного уровня.

На основании вышесказанного следует представить традиционные элементы, составляющие фундамент певческой и концертно-исполнительской деятельности и опирающиеся на профессионализм эстрадного вокалиста. К этим элементам относятся:

– *постановка голоса* – формирование певческих умений и навыков, которые базируются на развитии мышечных и слуховых ощущений

вокалиста. При этом необходимо уметь определить регулировочный образ своего голоса, обучающийся «имеет представление о суммарном восприятии всех сигналов обратной связи, поступающих во время пения по акустическим каналам (прямая, отраженная внутренняя и костная волны), вибро-, баро-, проприорецепции и опережающее в сознании певца голосообразующее действие» [3, с. 32].

Большое внимание в работе голосового аппарата певца эстрадного вокала уделяется индивидуальной работе, в которой предпочтение должно быть отдано координации всех ее элементов, учитывающих наиболее экономный расход мускульной энергии с максимальным эффектом и в соответствии с текстом исполняемого произведения. При правильном пении вокалисту эстрадного жанра удобно петь, а слушателям приятно слушать и воспринимать в целом его образ в данном произведении, как мелодию самой музыки, так и содержание песенного текста;

– *певческое дыхание*, оно осуществляется при помощи контроля за процессом вдоха, который не следует делать его чрезмерно активным и глубоким, так как это не позволит правильно сформировать атаку звука и организовать плавное его ведение. В соответствии со сказанным выше дыхание должно подаваться певцом плавно. Важно для вокалиста умение понимать собственные ощущения в процессе дыхания. В обязанности педагога входит настроить работу дыхательного аппарата вокалиста эстрадного пения, одновременно с соблюдением основных функций дыхательной системы его организма, работающих на формирование голоса. Примером суждений о дыхании великих педагогов является высказывание Е.В. Образцовой «Дыхание берешь, как цветок нюхашь»;

– *артикуляция* (способ исполнения последовательного ряда звуков голосом) зависит от дыхания, звукообразования, интонирования. Для овладения хорошей артикуляцией необходимо также осуществлять контроль за ее исполнением во время работы над вокальными произведениями, обращать внимание на такие детали, как: умение открывать рот при пении; правильное устанавливание положения губ, исключая напряжение нижней челюсти; осуществлять свободное положение языка во рту. Для правильной артикуляции важно выполнять комплекс следующих специальных упражнений:

- произнесение и пропевание скороговорок;
- произнесение определенных последовательностей слогов; содержащих в себе сложные звуковые сочетания;

– выполнение упражнений на свободное опускание нижней челюсти;

– освобождение возможных зажимов щек, губ, языка и др.;

– *совершенствование навыков интонирования*. Интонация в широком смысле воплощение художественного образа в музыкальных звуках, в узком – мелодический оборот, наименьшая часть мелодии, имеющая выразительное значение; музыкально и акустически правильное воспроизведение высоты и характера звуков (созвучий) [1, с. 87]. Интонирование определяется Б. Асафьевым как «точное (чистое) воспроизведение тона голосом или инструментом» [4, с. 54].

В настоящее время общий научный прогресс и развитие науки о голосе, естественно, не могли не сказаться на вокальных методах, иногда достаточно обоснованных, но нередко весьма дискуссионных. К таким методам можно отнести развитие навыка зонного интонирования (навыка осознанного воспроизведения голосом высоты музыкального звука с различной степенью приближения к его абсолютной высоте (С.А. Казачков)) и др.;

– *слуховой контроль*, связанный с точным воспроизведением высоты того или иного звука. В работах П.Г. Чеснокова выделены два вида слухового контроля: мелодический и гармонический [5];

– *эмоциональная выразительность*, отражающая музыкально-эстетическое содержание и смысл вокально-эстрадной деятельности, которая формируется на основе осмысления содержания музыкального произведения и его эмоционального переживания. Помимо этого следует учитывать, что эмоциональная выразительность определяется общим и специфическим музыкальным развитием певца;

– *подбор репертуара*, соответствующего возможностям, желаниям и интересам певца, непосредственно связанного с качественным воплощением художественного образа в вокальном произведении;

– *формирование и совершенствование навыков работы с микрофоном*. Данный принцип управления микрофоном раскрыт в работе О.С. Черновой. Он заключается в том, что чем тише должна звучать песня по своему содержанию, тем ближе к губам певец держит микрофон и более отчетливо и собранно должны звучать его слова, произносимые при пении. В случае требуемого яркого по характеру исполнения песни и звучания голоса певца микрофон дальше отодвигается от губ, благодаря чему активнее функционируют артикуляционный аппарат певца и его дыхательная система [6, с. 229];

– *формирование сценической культуры и навыков поведения на сцене.* Сценическая культура специалиста вокально-эстрадного искусства понимается как личностное качество исполнителя, которое прежде всего обеспечивает ему реализацию художественно-творческого содержания произведения в процессе исполнения на сцене с целью достижения успеха у массового зрителя. Для этого вокалисту необходимо при подготовке сценического номера овладеть основными приемами актерского мастерства, одновременно работая и над вокальной техникой, и над художественным образом.

Современный специалист в области вокально-эстрадного искусства должен усвоить, кроме вышеуказанного профессионально значимого объема знаний, умений и навыков, основы творческого мышления, что позволит ему сформироваться как творческой личности, осознающей необходимость собственного профессионального развития и достижения успеха в профессиональной сфере деятельности. Прежде чем перейти к рассмотрению проблемы подготовки специалистов в области вокально-эстрадного искусства на основе реализации принципа творческой направленности, рассмотрим понятия «творчество», «творческое мышление вокалиста» в контексте исследуемой проблемы.

Творчество определяется в научной литературе как «деятельность, результатом которой является создание новых, оригинальных и более совершенных материальных и духовных ценностей, обладающих объективной и (или) субъективной значимостью» [7, с. 768]. При этом сделаем акцент на наличии разных трактовок творчества, имеющих в психолого-педагогической литературе. Так, Л.С. Выготский считал, что процесс творчества заключается в создании нового. В концепции С.Л. Рубинштейна творчество видится как деятельность, создающая что-то оригинальное, что потом войдет в историю как самого творца, так и науки, искусства, человечества в целом.

В имеющихся работах Л.Д. Глазыриной, Е.С. Поляковой музыкальное творчество выступает как «вид художественной деятельности, сущность которого проявляется в создании музыкальных художественных произведений, предполагает наличие соответствующей одаренности, развития способностей, жизненного опыта, художественного воображения и вдохновения» [1, с. 292].

Принцип творческой направленности как базовый компонент подготовки специалистов вокально-эстрадного исполнительства.

Мера свободы в исполнительском искусстве. Представленные трактовки позволяют при подготовке специалистов в области вокально-эстрадного искусства прежде всего обращать внимание на реализацию принципа творческой направленности, для которого характерны свобода выбора произведения, свобода самовыражения в учебно-музыкальной и концертной деятельности, которая предполагает индивидуально-стилевое проявление личностью своих эмоциональных состояний и певческих возможностей, свободное взаимодействие с предметом деятельности (музыкой) и окружающей действительностью (людьми, пространством и др.).

Свобода выбора произведения для вокально-эстрадного искусства является особо значимым фактором для певца. Это связано с тем, что эстрадный вокалист должен обнаружить уникальное содержание в данном произведении, которое позволит ему понять смысл авторской трактовки музыки и песенного текста. И.А. Богданов разделяет эстрадный вокальный репертуар на две части:

– первая часть – репертуар, в котором используются игровые приемы, сценки-песни, вариации на различные произведения и др.;

– вторая часть представлена репертуаром, в котором, по его мнению, «актерское мастерство исполнителя относится исключительно к внутренним процессам проживания песни, вне ярких внешних средств актерской выразительности» [8, с. 221].

Для приобретения сценического опыта работы в различных направлениях эстрадной музыки певцу необходимо стремиться соответствовать индивидуальной вокальной природе и характеру способностей. Для этого владеть интуицией при выборе репертуара, который должен быть, прежде всего, разнообразным (по тематике, стилю, особенностям построения мелодии). Именно она (интуиция) посредством используемых различных направлений эстрадной музыки, таких как песни советских композиторов, песни фольклорной стилистики, песни отечественной современной и зарубежной эстрады, композиции на основе джазовых стандартов (мюзикл, блюз, баллада и др.), окажет существенную помощь эстраднему вокалисту в формировании собственной манеры исполнения.

Для этого актуально развивать у будущего специалиста вокально-эстрадного искусства творческое мышление, способствующее созданию субъективно или объективно нового продукта в виде формы, содержания, способов выражения себя в музыкальном

произведении. Также для творческого мышления певца характерно наличие новообразований в самой музыкальной деятельности эстрадного вокалиста, которые непосредственно касаются мотивации, являющейся стержнем психологии личности, обуславливающей особенности поведения и деятельности эстрадного певца. Для него важна мотивация внутренняя, побуждающая певца к действию с целью совершенствования его состояния уверенности и независимости, достижения результата, который принесет ему не только свободу в собственных действиях, но и послужит стимулом дальнейшего успешного продвижения в своей профессиональной деятельности [8, с. 228].

Интерес слушателей к вокально-эстрадному искусству и его специфике определяет цель подготовки певца, которой является представленная им концертная деятельность. В результате этой деятельности заложена совместная работа педагога, концертмейстера, начинающего эстрадного вокалиста. Для цели характерно выражение желания как одной из форм проявления направленности личности, характеризующейся стремлением к достижению успеха. Установки – готовность певца действовать в определенной ситуации на основе своего эмоционально-ценностного отношения к элементам этой ситуации. Например, поскольку интеллект певца представляет собой особую форму проявления ума, певцу необходимо ориентироваться на исходные положения цели. Сказанное побуждает педагогов, занимающихся с начинающими эстрадными вокалистами, реализовывать принцип творческой направленности на развитие музыкального интеллекта вокалиста.

Творческий характер деятельности специалиста вокально-эстрадного искусства проявляется в своеобразии осуществляемых им интерпретаций в исполняемых вокальных произведениях, а также в умении продемонстрировать одно и то же произведение в различных исполнениях.

Заключение. Реализация принципа творческой направленности в процессе подготовки специалиста вокально-эстрадного искусства способствует:

- обогащению знаний, умений и навыков студентов в области вокальной педагогики, теории и методики музыкального искусства;
- развитию художественной выразительности, творческой интуиции и воображения;
- формированию правильной певческой позиции, которая может быть представлена за счет понимания механизмов воздействия психики на особенности нашего поведения в различных ситуациях вокально-исполнительской деятельности;
- осознанию важности овладения различными стилями вокально-эстрадного искусства и ознакомления с соответствующими современными технологиями в области эстрады;
- вариативности образовательного процесса, предусматривающего развитие индивидуальных интересов вокально-эстрадных исполнителей.

ЛИТЕРАТУРА

1. Глазырина, Л.Д. Музыкально-педагогический словарь / Л.Д. Глазырина, Е.С. Полякова. – Минск: Беларуская навука, 2017. – 363 с.
2. Арутюнова, А.Б. Профессионально ориентированная подготовка эстрадных исполнителей-вокалистов / А.Б. Арутюнова // Культурная жизнь Юга России. – 2012. – № 3(46). – С. 88–90.
3. Емельянов, В.В. Развитие голоса. Координация и тренинг / В.В. Емельянов. – СПб.: Издательство «Лань», 2000. – 192 с.
4. Асафьев, Б. Путеводитель по концертам (Словарь наиболее необходимых терминов и понятий). – Изд. 2-е, доп. – М.: Сов. композитор, 1978. – 200 с.
5. Чесноков, П.Г. Хор и управление им / П.Г. Чесноков. – 3-е изд. – Москва, 1961. – 241 с.
6. Чернова, О.С. Подготовка начинающего эстрадного вокалиста к концертно-исполнительской деятельности / О.С. Чернова // Педагогическое образование в России. – 2014. – № 12. – С. 227–231.
7. Психолого-педагогический словарь: ок. 2 000 ст. / сост. Е.С. Рапацевич. – Минск: Современное слово, 2006. – 928 с.
8. Богданов, И.А. Художественная структура эстрадного номера и основные методологические принципы его создания: дис. ... д-ра искусствоведения: 17.00.01 / И.А. Богданов. – СПб., 2005. – 398 л.

Поступила в редакцию 05.06.2023

Коммуникативный дизайн и дизайн среды: общие подходы и принципы в создании гармоничной предметно-пространственной среды

Кулененок В.В.

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

Статья посвящена проблеме преподавания дисциплины «Коммуникативный дизайн» и тем возможностям, которые получают выпускники специальности «Дизайн» в своей творческой работе. При изучении этой дисциплины важным моментом является достижение целостности аудиовизуального характера среды, в связи с чем центральной задачей дизайна аудиовизуальных коммуникаций выступает скорректировать и привести их к систематизации и определить типологию визуальных средств, которые максимально должны облегчить ориентацию человека в предметно-пространственной среде. Курс обучения дисциплины «Коммуникативный дизайн» направлен на выполнение серии заданий, логически построенных на принципах системного дизайна. Логика заданий и система выполнения их основана на ассоциативно-графических представлениях, которые, в свою очередь, опираются на знания законов композиции, восприятия цвета и его психологического воздействия на человека.

В настоящее время в курсе поставлены задачи более широко: они связаны с созданием гармоничной предметно-пространственной среды. Особая часть серии упражнений предназначена и нацелена на решение визуальных задач, стилистически основанных на элементах фирменного стиля и, в частности, на особенностях графики шрифта. Цель публикации – изучение особенностей коммуникативного и визуального дизайна и использования специфических и стилистических средств для создания гармоничной предметно-пространственной среды.

Ключевые слова: коммуникативный дизайн, графический дизайн, аудиовизуальные коммуникации, предметно-пространственная среда.

(Искусство и культура. – 2024. – № 1(53). – С. 76–80)

Communicative Design and Environment Design: General Approaches and Principles in Creating a Harmonious Subject-Spatial Environment

Kulenenok V.V.

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

The article is concerned with the problem of teaching the discipline Communicative Design and the opportunities that Design graduates will get in their creative work. When studying the discipline an important point is the task of achieving the integrity of the audiovisual character of the environment. Therefore, the central task of audio-visual communication design is to correct and bring it to systematization and define a typology of visual aids that should maximally facilitate human orientation in the subject-spatial environment. The course of the discipline Communicative Design is built on the performance of a series of tasks, logically built on the principles of system design. The logic of task construction and the system of their implementation is based on associative-graphic representations, which, in turn, are based on the knowledge of the laws of composition, color perception and its psychological impact on humans.

Our course sets deeper and broader tasks, tasks that are related to the creation of a harmonious object-spatial environment. A special part of the series of exercises is designed and aimed at solving visual tasks stylistically based on elements of corporate identity and, in particular, on the peculiarities of font graphics. The aim of the publication is to study the features of communicative and visual design as specific and stylistic means important for creating a harmonious object-spatial environment.

Key words: communicative design, graphic design, audiovisual communications, object-spatial environment.

(Art and Cultur. – 2024. – № 1(53). – P. 76–80)

Адрес для корреспонденции: e-mail: kulenenokvv@mail.ru – В.В. Кулененок

Изучение поставленного вопроса в литературных источниках, в сети Интернет продемонстрировало, что возможность создания такой гармоничной предметно-пространственной среды в процессе дизайн-проектирования рассматривается в ряде публикаций достаточно широко, при этом методологическая основа создания образности в дизайн-проектировании сред представляет собой классическую основу.

Методологическим ориентиром исследования является типологический подход, базирующийся на использовании основ методологии дизайн-проектирования в учебном процессе. При исследовании данного вопроса в учебном процессе применен метод сопоставительного анализа творческих и дипломных работ студентов дипломников 2020–2022 уч. годов. В основе анализа методологии дизайн-проектирования в учебном процессе лежат системный подход и структурный метод анализа, которые позволяют описать ключевые структурные элементы методологии дизайн-проектирования сред.

Образ и эмоциональность в дизайне среды. Параллельно с вопросом о создании гармоничной предметно-пространственной среды весьма актуален вопрос об образности и эмоциональности в дизайне среды. Эти сложные психологические понятия формируются у человека во время восприятия различных структурных, физических и других характеристик средового объекта. Подобные многообразные характеристики выступают как определенные средства формирования эмоционального воздействия среды. Можно выделить следующие основные средства: четкое зонирование пространства в зависимости от функциональности, оптимальные условия восприятия и организация и соподчинение внутренних и внешних архитектурных форм между собой.

Другим средством эмоционального воздействия пространства на человека является четкий и понятный «рисунок» функциональных процессов. В процессе движения зрителя в среде особенно важно установить взаимосвязь между отдельными элементами пространства. Когда во время движения происходят изменения различных видов пространства, их понятное последовательное чередование и их ритм, это все активно воздействует на эмоциональное состояние человека.

Рассматривая типологию пространства, мы отмечаем, что пространства бывают замкнутые или открытые, сложные или геометрически простые по форме, а также с очень

выраженной направленностью. Все эти понятные по восприятию свойства пространства оказывают устойчивое эмоциональное воздействие.

В процессе дизайн-проектирования дизайнер может создать различные по эмоциональности пространства. Для общественных помещений пространство может стать разнообразным или монотонным, для жилых помещений – уютным и теплым для человека. Естественно, эмоциональное воздействие воспринимаемого пространства будет зависеть от деятельности и поведения людей в данной среде.

В теории методологии дизайна среды есть такие понятия, как «архитектурный облик» и «визуальный материал» пространства объектов и среды в целом, которые также непосредственно влияют на эмоциональное состояние человека. Визуальный материал, как правило, обладает очень сильными средствами воздействия, своими геометрическими, пластическими, цветофактурными характеристиками. Эта группа носителей наиболее сложная, но зато эффективная.

На практике можно встретить и выделить некоторые отдельные самостоятельные носители эмоционального воздействия, которые наиболее эффективны, чем другие. Это относится к цвету. В теории цветоведения уже давно и довольно хорошо изучены эмоциональные, психофизиологические и семантические свойства каждого цвета в отдельности. В то же время мы знаем, что самого понятия «цвет» в природе не существует, он является результатом отражения света от материальных вещей, поэтому цвета могут приобретать различные эмоциональные значения в зависимости от их роли в организации среды. И это относится не только к цвету, но к любым признакам визуального материала [1].

Аудиовизуальное единство характера среды. Создание гармоничной предметно-пространственной среды строится на принципах аудиовизуального единства характера среды. Цель дизайна аудиовизуальных коммуникаций в среде – создать особые средства, которые могли бы быть использованы во всех сферах массовой коммуникации. Основным принципом для достижения целостности аудиовизуального характера среды является применение многочисленных факторов, таких как особенности восприятия человеком движения, пространства, объема, поверхности, линии, цвета, света, звука. Поэтому центральная задача дизайна аудиовизуальных коммуникаций – скорректировать и привести

их к систематизации и определить типологию визуальных средств, которые максимально должны облегчить ориентацию человека в предметно-пространственной среде.

Для достижения этой цели студенты в своих проектах используют метод сценарирования, где определяют планировку среды, т.е. предметную и коммуникационную организацию пространства. Указанным методом можно также выявить физическое и информационное построение элементов среды, т.е. структуру и форму объекта. «От структуры зависит пластическая трактовка поверхности объекта, характер которой предопределяет расположение и графическое построение орнаментов, текстов, знаков. С линейно-графическим решением сочетается цветовое кодирование элементов, цвет обуславливает и общий колорит предметной среды аудиовизуальных коммуникаций – цветовой климат. От последнего неотделим световой климат среды. Через светозвуковые устройства световой климат связан с аудиальной организацией среды» [2].

Каждый из перечисленных факторов определенным образом влияет на формирование специфических знаковых подсистем, которые образуют систему визуальных коммуникаций. В систему визуальных коммуникаций входят различные элементы (носители) фирменного стиля – графические знаки, логотипы, пиктограммы, плакаты, а также объемно-пространственные рекламные информационные средства и т.д. [3].

Курс обучения дисциплине «Коммуникативный дизайн» исходит из выполнения серии заданий, логически построенных на принципах системного дизайна. Логика рекомендуемых заданий и система их выполнения основана на ассоциативно-графических представлениях, которые, в свою очередь, опираются на знания законов композиции, восприятия цвета и его психологического воздействия на человека [4].

В классическом понимании курс «Коммуникативный дизайн» преследует разработку элементов фирменного стиля, рекламных объектов в интерьере и в экстерьере, а также других информационных средств и форм. Сейчас в нашем курсе мы ставим задачи, которые связаны с созданием гармоничной предметно-пространственной среды. Особая часть серии упражнений предназначена и нацелена на решение визуальных задач, стилистически основанных на элементах фирменного стиля и, в частности, на особенностях графики шрифта.

Цель публикации – изучение особенностей коммуникативного и визуального дизайна и использование специфических и стилистических средств для создания гармоничной предметно-пространственной среды.

В данном контексте проблемы очень важным является понятие «стилистическое единство», которое и служит конечным «продуктом» дизайн-проектирования любой среды. Понятие «гармоничная предметно-пространственная среда» напрямую связана с понятием целостности аудиовизуального характера среды, которая решается, в частности, средствами коммуникативного дизайна (цветом и колоритом, графикой и пластикой, ритмом и др.).

Понятие «фирменный стиль» по сути и значению относится к категории стиля вообще. Под стилем (в общем смысле) понимается исторически сложившаяся, социально-производственно и культурно-психологически обусловленная, относительно устойчивая закономерная знаковая система. «Стилевое единство служит предпосылкой целостного восприятия как неотъемлемого фактора результативной деятельности людей. Это единство представляет собой специфическую типологическую категорию, позволяющую особым образом классифицировать предметы и явления» [4].

Иную трактовку данного понятия можно встретить в книге «Дизайн. Иллюстрированный словарь-справочник»: «В классическом толковании “стиль” – это общность образной системы произведения искусства, общность средств художественной выразительности, творческих приемов, обусловленная единством идейно-художественного содержания этого произведения» [3].

В истории искусств мы встречаем разные виды визуальных характеристик стилей – от канонических (ампир, ренессанс и др.) до индивидуальных (разновидности постмодернизма). В классическом понимании, если мы говорим, что описываемый объект выполнен в стиле, то это, скорее всего, что данный объект обладает некими чертами, схожими с некими эталонами совершенства в плане композиции, выработанными историей искусства. Следовательно, любому стилю в истории искусств присущи свойства гармонизации, характерные для своего времени, эпохи, и он обладает превосходными эстетическими результатами.

Но сегодня понятие «стиль» нужно трактовать как «индивидуальность», «узнаваемость» и «своеобразность» дизайнера, когда раскрывается его личность. Это путь

выделиться, добиться превосходных результатов на фоне с общепринятыми идеалами художественности.

Существование всеобщей категории стиля не препятствует существованию «частных» стилей – различного уровня и масштаба. Общеизвестны глобальные художественные стили – античный, романский, готический, романтический, классицистический и др. Таков и специфический «фирменный стиль», характер и масштаб которого определяются самим понятием «фирма». Это условное наименование предприятия определенного типа (трест, промышленное объединение, торговое общество) и рода деятельности, а также само предприятие как материальная система и связи в ней [4].

Общая концепция построения серии упражнений строится, как отмечалось уже выше, на логически построенных принципах системного дизайна и на ассоциативно-графических представлениях. Каждое последующее задание исходит из предыдущего. Логическое построение серии упражнений заключается в том, что они начинаются с выполнения формально-ассоциативной композиции, которая строится на основе фотографий по выбранной теме. Это задание подводит студента к пониманию в плане цвето-фактурного и графико-пластического видения темы. Формально-ассоциативная композиция – это композиция, выполненная простыми графическими средствами и на основе простых геометрических форм. Подобный процесс называется снятием изобразительности.

Следующий этап – выполнение заданий, которые подводят студентов к решению главной композиции формального уровня, композиции, основанной на графике шрифта. Это задание на визуальное соответствие различных видов шрифтов по фотографиям (шесть разных фото). Визуально анализируя специфику предложенных фотографий, в плане графики и пластики, студент находит нужный шрифт, который и будет отвечать указанным требованиям. Это очень важный этап для успешного выполнения последующих упражнений. Выбранный шрифт и фотографию визуальнo объединяют рисунок, графика и пластика. Цвет в данном случае не учитывается.

На практике можно встретить знаки и знаковые системы, построенные как в виде стилизованного изображения различных представителей животного мира, так и чисто в формальном стиле. Это задание строится на основе творческого процесса – стилизация. Знание законов стилизации – важный момент в профессиональной подготовке

дизайнера-графика. «Стилизация – формирование визуального образа изделий путем использования внешних признаков выбранного дизайнером стиля» [3].

Остановившись на трех изображениях животных, студент выполняет стилизацию этих животных в три этапа. Первый этап – «примитивный», второй – «профессиональный» и третий – «формальный» (авторская трактовка). Знаковые системы и знаки в формальном стиле считаются высшим уровнем мастерства дизайнера. Очень сложно в формальном выражении отобразить тему, поэтому таких вариантов знаков мало и их редко встретишь в практике (в сети Интернет).

Типографика в системе заданий «Коммуникативного дизайна» является ступенькой для дальнейшего дизайн-проектирования всей предметно-пространственной среды, т.к. именно графика и пластика шрифта послужат основой для графико-пластического решения интерьера. Сегодня типология гарнитур и шрифтов очень разнообразная и важно правильно сориентироваться в этом вопросе. Студенты подбирают четыре варианта и только один станет главным, основным шрифтом.

Последний полностью отвечает визуальному единству выбранной темы, именно он станет основой для создания знака и знаковой системы. Вернее сказать, основой для дизайна знака может стать не только буква, но ее часть или ее фрагмент. Ключевым моментом в создании знака является вариативность самого знака. Знак может быть симметричным, динамичным или в виде круга. Один из вариантов станет основным.

Знаки визуальной коммуникации, которые являются первыми элементами, стилистически будут соответствовать будущему стилю предметно-пространственной среды. Дизайн этих знаков должен строиться только на основе графики и пластики шрифта. Это единственный метод создания аудиовизуального единства характера среды.

Работа над заданиями дисциплины «Коммуникативный дизайн» будет заключаться в том, что студенты должны все последующие задания выполнять в одной стилистике, основанной на графике и пластике шрифта. Это задания по суперграфике и дизайну информационных стендов. Указанные элементы среды также сильно влияют на общий вид и стилистику предметно-пространственной среды.

В заключительный блок заданий включены элементы и объекты среды, которые очень сильно влияют на образ среды. Это арт-объекты, декоративные решетки, обои

большого размера, мебель, светильники и др. Завершающий этап серии заданий – дизайн рекламной вывески на здании и уличных постеров.

Заключение. Таким образом, проведенное исследование позволило установить, что:

– важным элементом и составляющей гармоничной предметно-пространственной среды являются образ и эмоциональность в дизайне среды;

– создание гармоничной предметно-пространственной среды строится на принципах аудиовизуального единства характера среды. Цель дизайна аудиовизуальных коммуникаций в среде – создать особые средства, которые могли бы быть использованы во всех сферах массовой коммуникации. Основным принципом для достижения целостности аудиовизуального характера среды является применение многочисленных составляющих, таких как особенности восприятия человеком движения, пространства, объема, поверхности, линии, цвета, света, звука;

– типографика в системе заданий «Коммуникативного дизайна» – фундамент для дальнейшего дизайн-проектирования всей предметно-пространственной среды, т.к. именно графика и пластика шрифта будут служить основой для графико-пластического решения интерьера;

– практические работы, выполненные студентами, однозначно показывают, что аудиовизуальное единство характера среды создается посредством разработанной методики, основанной на стилистическом единстве элементов шрифта и среды интерьера.

ЛИТЕРАТУРА

1. Забельшанский, Г.Б. Архитектура и эмоциональный мир человека / Г.Б. Забельшанский, Г.Б. Минервин, А.Г. Раппапорт, Г.Ю. Сомов; под науч. ред. Г.Б. Минервина. – М.: НИИТИА, 340 с.: ил.
2. Дизайн: очерки теории системного проектирования. – Л.: Изд-во Ленингр. ун-та имени А.А. Жданова, 1983. – 183 с.
3. Дизайн. Иллюстрированный словарь-справочник / Г.Б. Минервин [и др.]; под общ. ред. Г.Б. Минервина и В.Т. Шимко. – М.: «Архитектура-С», 2004. – 288 с.: ил.
4. Кулененок, В.В. Коммуникативный и визуальный дизайн: новые возможности в сфере обучения дизайну / В.В. Кулененок // Искусство и культура. – 2022. – № 2(46). – С. 85–90.

Поступила в редакцию 23.11.2023

УДК 75.02:7.021

Творческий метод М.А. Врубеля как отражение педагогической системы П.П. Чистякова

Коробко Ю.В.

ФГБОУ ВО «Кубанский государственный университет»,
Краснодар (Российская Федерация)

Статья посвящена сравнительному анализу творческого наследия выдающихся педагогов и мастеров изобразительного искусства второй половины XIX – начала XX столетия. Исследуются истоки новаторства изобразительной системы М.А. Врубеля в неразрывной связи с академической школой рисунка и живописи. Представлен сравнительный анализ педагогической системы П.П. Чистякова и творческого метода М.А. Врубеля. Целенаправленное изучение взаимосвязей творческого метода М.А. Врубеля и методики обучения изобразительному искусству П.П. Чистякова может оказать существенную помощь в углублённом их понимании и использовании современной художественно-педагогической практикой.

Ключевые слова: П.П. Чистяков, М.А. Врубель, школа изобразительного искусства, живопись, творческий метод, художественный образ.

(Искусство и культура. – 2024. – № 1(53). – С. 81–85)

M.A. Vrubel's Creative Methodology as a Reflection of P.P. Chistiakov's Pedagogical Approaches

Korobko Yu.V.

FSBEE of HE "Kuban State University", Krasnodar (the Russian Federation)

The article is concerned with a comparative analysis of the creative heritage of outstanding teachers and masters of fine arts of the second half of the XIX – early XX century, which analyzes the origins of the innovation of the visual system of M.A. Vrubel in inseparable connection with the academic school of drawing and painting. A comparative analysis of P.P. Chistyakov's pedagogical system and M.A. Vrubel's creative method is presented. Purposeful study of the interrelationships of the creative method of M.A. Vrubel and the methods of teaching fine arts by P.P. Chistyakov can provide significant assistance in their in-depth understanding and use by modern artistic and pedagogical practice.

Key words: P.P. Chistyakov, M.A. Vrubel, school of fine arts, painting, creative method, artistic image.

(Art and Cultur. – 2024. – № 1(53). – P. 81–85)

Введение в проблематику анализа творческого метода В.А. Врубеля как отражения педагогической системы П.П. Чистякова не может обойти контекст взаимосвязей с особенностями изобразительного искусства России этого времени, выявления характерных черт мастерства наиболее выдающихся его представителей, а также места в этом ряду М.А. Врубеля и П.П. Чистякова. Уникальность творческой индивидуальности художника Михаила Врубеля всегда подчёркивали искусствоведы-исследователи его многогранной деятельности (С.П. Яремич, М.В. Алпатов, П.К. Суздальев, М.М. Алленов, Н.А. Дмитриева

и другие). Художники-педагоги неизменно выделяют Врубеля как одного из выдающихся учеников Чистякова, ссылаются на его академические работы как на образцы высочайших достижений этой школы (Н.Э. Радлов, Н.Н. Ростовцев, Г.В. Беда, В.С. Кузин, С.П. Ломов и другие). Но поиск ответов на вопросы «уникальности врубелевского формообразования» и его творческого метода чаще всего происходит далеко за пределами той изобразительной системы искусства рисунка, живописи и композиции, созданной Чистяковым, богатство потенциала которой нашло вершины своего воплощения и развития

Адрес для корреспонденции: e-mail: yv.korobko@gmail.com – Ю.В. Коробко

в творчестве Врубеля. Для художественного образования такой подход существенно снижает практическую значимость обращения к наследию П.П. Чистякова и М.А. Врубеля рубежа XIX и XX веков.

Художественная школа России второй половины XIX – начала XX в. Изобразительное искусство России рассматриваемого периода занимает особое место в достоянии мировой художественной культуры. Именно это время было отмечено небывалым числом выдающихся мастеров, оставивших великое духовное наследие в художественных образах, созданных карандашом, кистью и восторженным отношением художника к гармонии цветов и форм окружающего мира. И.Е. Репин, В.Д. Поленов, В.И. Суриков, В.М. Васнецов, А.И. Куинджи, И.И. Шишкин, И.К. Айвазовский, И.И. Левитан, Г.И. Семирадский, В.А. Серов, М.А. Врубель, К.А. Коровин, А.Н. Бенуа, К.А. Сомов, М.В. Нестеров, Н.К. Рерих, А.Я. Головин, В.Э. Борисов-Мусатов, Л.С. Бакст, Ф.А. Малявин, Н.И. Фешин – этот ряд знаковых для искусства России имён можно продолжать и продолжать. Трудно усомниться в том, что их появление не было бы возможным без высокого уровня той школы, которую они прошли и которая открыла им путь к вершинам мастерства. Подняться к таким высотам другим путём, вероятно, можно, но только в порядке исключения, а здесь со всей очевидностью прослеживается закономерность.

Творчество большей части этих мастеров отличает универсализм – они занимались живописью, монументальным и декоративно-прикладным искусством, графикой, создавали уникальные произведения для театра (декорации, эскизы костюмов), разрабатывали архитектурные проекты. Символом эпохи стала Третьяковская галерея, построенная по проекту художника Виктора Васнецова. Михаил Врубель успешно занимался живописью, росписями храмов, иллюстрированием, эскизами театральных костюмов, разработкой афиш, делал проекты (рисунки) балалаек для балалаечной мастерской княгини Тенишевой, руководил производством изразцовых и терракотовых декораций, постройкой (по его проекту фасада в римско-византийском вкусе) пристройки к дому Мамонтовых в Москве, создал декоративные панно и изумительные произведения малой пластики в материалах и технике майолики. Такая многогранность активной творческой деятельности всегда опирается на профессионально организованное мышление, освоение закономерностей формообразования и колористических построений, на умение

привести к гармонии и стилистической согласованности многообразие разнородных элементов, из которых слагается художественный образ, создаваемый рукой мастера в тех материалах, которые в данный момент он использует.

Очевидна и другая отличительная черта художников того времени – их творческая индивидуальность, неповторимость авторского почерка. Манеры, техника живописи М.А. Врубеля, К.А. Коровина, М.В. Нестерова, В.Э. Борисов-Мусатова, Ф.А. Малявина, Н.И. Фешина, Н.К. Рериха всегда узнаваемы.

Среди педагогов Академии, принесших ей славу трудами своих воспитанников, имя Павла Петровича Чистякова всегда называется в числе первых. Так было во времена его современников, такое же отношение сохраняется и сегодня, когда речь идёт о базовых принципах отечественной школы изобразительного искусства. Воспитанники Павла Петровича всегда уважительно и с благодарностью относились к нему как к мудрому наставнику, дорожили его мнением, его советами. Даже М.А. Врубель, неуклонно шедший в искусстве своей дорогой, говорил о потребности «съездить к Чистякову и у него хлебнуть подкрепляющего напитка советов и критики» [1, с. 41]. В свою очередь П.П. Чистяков рекомендовал Н.А. Прахову для выполнения реставрационных работ и росписей в церкви бывшего Кирилловского монастыря именно Врубеля, как одного из лучших, наиболее талантливых и наиболее подходящего.

В современном искусствознании принадлежность М.А. Врубеля к школе П.П. Чистякова обязательно подчёркивается, вместе с тем творческие произведения художника настолько новаторски и своеобразны, что прямая их связь с академической школой в целом и «чистяковской» методикой в частности незаслуженно упускается из виду теоретиков и методистов. О таком противоречии в отношении к творческому методу «этого изумительного мастера» говорил ещё современник Врубеля А.Я. Головин: «Мне всегда казалось непостижимым, как люди не замечали удивительной “классичности” Врубеля... Врубель идеально выражал свою мысль; он был “идеален” по своей природе. Есть какая-то безошибочность во всём, что он сделал» [1, с. 254].

Целенаправленное изучение взаимосвязей творческого метода М.А. Врубеля и методики обучения изобразительному искусству П.П. Чистякова может оказать существенную помощь в углублённом их понимании и использовании современной художественно-педагогической практикой. В постановке и решении возникающих при этом задач можно руководствоваться

одним из классических определений понятия «метод» как целенаправленно выстроенной последовательности действий.

Художественный образ: от природы к возвышенности и напору чувств. К вопросам целеполагания изобразительного искусства, более того, миссии творческой деятельности художника М.А. Врубель неоднократно возвращался в переписке с близкими ему людьми. Для исследования его понимания искусства, метода работы над художественными образами путь обращения к первоисточникам – к переписке и воспоминаниям – единственно верный, поскольку и жизнь, и творческая деятельность этого великого мастера ещё при жизни обросли легендами, мифами и домыслами.

«Когда я начал занятия у Чистякова, – писал художник своей сестре, – мне страсть понравилась основные его положения, потому что они были не что иное, как формула живого отношения к природе, которое мне вложено» [1, с. 42]. На этапе обучения в Академии художеств целью его работы с природы было постижение закономерностей гармонии её форм: «...там – целый мир бесконечно гармонирующих чудных деталей» [1, с. 37]. При этом в основе освоения мастерства он видел реализм, который «родит глубину и всесторонность».

Уже в учебных рисунках и живописи Врубеля ощущается напор чувств и восторженное отношение к природе. «Дар натиска (Aufschwung'a) и восторга» были для него неотъемлемой частью успеха в работе художника, условием того, что создаваемое произведение не оставит зрителя равнодушным и привлечёт его внимание. Именно на такие профессиональные ориентиры изначально указывал своим ученикам Павел Петрович: «Когда душа, исполняя закон, запоёт, тогда получается искусство» [2, с. 103].

Правда в разных видах искусства никогда не сводилась к копированию действительности, поскольку «правда художественная глубже, чем просто правда» [3, с. 233]. В творческой деятельности – в создании произведения искусства – Врубель ценил возвышенность и как цель, и как критерий успешности. В его восприятии русской литературы вершинами искусства были Пушкин и Лермонтов, после которых, считал он, наступил упадок («нет возвышенности» [1, с. 249]). О себе он говорил, что «осаждён тем же... поисками чисто и стильно прекрасного в искусстве...» [1, с. 38]. Суждения художника о Деле, которым он занимается, были достаточно категоричны и исключали саму возможность: «...уничтожать его значения до орудия публицистики...

Пользуясь невежеством публики, художник не вправе... красть у неё то специальное наслаждение, которое отличает душевное состояние перед произведением искусства от состояния перед развёрнутым печатным листом» [1, с. 38]. После посещения выставки передвижников, на которой, в частности, впервые была представлена широкому кругу зрителей композиция И.Е. Репина «Крестный ход в Курской губернии», Врубель пишет о своих впечатлениях от увиденных холстов: «...художник не вёл любовных бесед с натурой, весь занятый мыслью поглубже напечатлеть свою тенденцию в зрителе» [1, с. 37]. В его понимании, высказанном в письме Екатерине Ивановне Ге, искусство призвано «будить душу от мелочей будничного величавыми образами».

Одна из трудно решаемых задач художественного образования – это переход от учебной деятельности, связанной с типичными способами решения типичных задач, к деятельности творческой – к большому искусству. Во все времена считалось, что творческий процесс состоятелен, когда выходит на новизну результата. Врубель отдавал себе отчёт в том, что безоглядное погружение в школу, в усвоение деталей профессии не восполнит огромной утраты – «... наивного, индивидуального взгляда – вся сила и источник наслаждений художника» [1, с. 42]. Если оставлять решение этой проблемы до того времени, когда обучающийся уйдёт в свободное плавание, то на успех трудно рассчитывать. Ответ на вопрос о том, каким образом подобного рода сложности можно преодолевать, находясь ещё в стенах учебного заведения, Врубелю подсказал И.Е. Репин – друг, соратник и в определённой мере ученик П.П. Чистякова. Совет заключался в том, чтобы одновременно с выполнением академических заданий самостоятельно начинать какую-либо работу и добиваться, «чтобы она вам самому понравилась». Неоднозначность отношения М.А. Врубеля к творчеству И.Е. Репина хорошо известна – достаточно вспомнить его широко обсуждавшееся замечание: «А рисовать то Вы, Илья Ефимович, не умеете». В этой связи могут возникнуть сомнения в том, насколько он прислушивался к советам общепризнанного мастера. Однако о пользе данного ему совета Врубель сам пишет сестре, а на прямой вопрос дружески связанного с ним Константина Коровина «Тебе не нравится Репин?» удивлённо ответил: «Репин? Что ты! Репин вплёл в русское искусство цветок лучшей правды, но я люблю другое» [1, с. 246].

Для большого художника родная земля всегда была опорой и источником вдохновения.

П.П. Чистяков, пройдя после Академии художеств этап совершенствования мастерства и углубления профессиональных знаний в Европе, все свои силы, талант и знания отдал служению искусству России. М.А. Врубель любил Россию и смотрел на неё восторженно сквозь призму художника: «...сколько у нас красоты на Руси... во главе этой красоты – форма, которая создана природой вовек!» [1, с. 75]. Всё это для современного художественного образования в полной мере может служить примером практической реализации фундаментального положения педагогики и психологии, согласно которому воспитание в образовании – это формирование отношения к делу, которое познаётся. «Чтобы знания воспитывали, нужно воспитывать отношение к самим знаниям» [4, с. 302].

От техники обрубков формы к декоративности. В основе методики обучения изобразительному искусству П.П. Чистякова лежало представление о форме как гармонически соединённой совокупности плоскостей – «планов», определённым образом ориентированных в пространстве. Исходя из такого понимания пластических качеств природы её рисунок осуществлялся способом обрубков, а ограниченность зрительного образа природы понималась как результат сочетания плоских цветовых граней. Именно на восприятие таких проявлений природы нацеливалась профессиональная постановка глаза художника. По убеждению художника-педагога П.П. Чистякова, «в натуре нет пятен, а есть формы – плоскости до бесконечности» [2, с. 34].

В контексте плоскостности формировался и органичный способ переложения трёхмерного объекта изображения на возможности изобразительной плоскости, с которой имеет дело и рисовальщик, и живописец. Теоретическое обоснование специфики работы на изобразительной плоскости, взаимосвязей плоскости и пространства получило в отечественной школе изобразительного искусства своё продолжение и развитие в следующих десятилетиях – в трудах В.А. Фаворского, Н.Н. Волкова, Б.В. Раушенбаха и других исследователей, художников и педагогов.

Плоскостность зрительных образов, которые приучались формировать ученики П.П. Чистякова как в восприятии природы, так и в принципах построения её изображения, всё чаще обозначалась словом «декоративность». О концепции декоративности говорилось тогда и в отношении к особенностям академической мастерской А.И. Куинджи, которого Врубель считал своим учителем колорита. Как показала творческая практика, именно такой подход

органично увязывал рисунок посредством обрубков формы, живопись, изобразительным средством которой является пятно цвета, и композицию, как искусство организации изобразительной плоскости. Врубель считал, что Чистяков сам до конца не изведаль гениальности той системы, которую создал. «Он умеет рисовать, он понимает, но не может достигнуть и сделать так, как понимает» [1, с. 239].

Делясь воспоминаниями о высказываниях Врубеля об искусстве, Константин Коровин пишет: «Декоративно всё и только декоративно... попробуй заполни бумагу, да так, чтобы было интересно, чтобы был орнамент форм» [1, с. 251].

Произведения Врубеля показывают, как стилизация форм, основанная на принципе обрубков (разложения на плоскости-планы), приближает изображение к орнаменту. Со всей очевидностью эта концепция была реализована в работе «Демон сидящий». В последующих произведениях она находит своё продолжение, но реализуется в более утончённом виде, не уводящем так далеко от связи с той орнаментальностью, которая изначально заложена природой в пластике сочетания реальных форм. При этом взаиморасположение плоскостей ритмически организовано по соотношению размеров и тонов, по цвету.

В живописных и графических работах М.А. Врубеля такого рода приёмы работы с формой доводятся до предельной выразительности. В них проявляется и особое значение контура, который вводит в пространственную взаимосвязь предмет и его фон (деталь и её окружение). По сути, это уже не контур, а утончённые изыски подчёркивания, иногда выполняемого острым штрихом («Тамара в гробу», 1890–1891), иногда мозаичным мазком, в точно выверенных местах (портрет Забелы-Врубель, 1898).

У М.А. Врубеля технические приёмы разнообразны, усложнены и служат способом стилистического согласования разнородных элементов композиции. Эти поиски всегда велись художником осознанно. «Мания, что непременно скажу что-то новое, не оставляет меня... Одно только для меня ясно, что поиски мои исключительно в области техники» [1, с. 55]. Остальное, считал художник, было уже сделано до него.

Цвет глазами Врубеля. Цветовые построения Врубеля опирались на наблюдения за гармоническими проявлениями природы. При восприятии его произведений на эмоциональном уровне часто говорят об их неземном лиловом колорите. Между тем данное утверждение в полной мере можно отнести только к композициям, отражающим состояние освещения, близкого к сумеречному,

составляющему едва ли не большую часть его живописи. В современной теории живописи синевя сумеречного состояния объясняется проявлением так называемого эффекта Пуркинье, возникающего как сдвиг в работе органов зрения в сторону синего при пороговых для восприятия цвета значениях ослабления освещённости. Врубель подмечал эту закономерность профессионально поставленным глазом художника. Так, встретив Н.И. Мурашко в Риме, Михаил Александрович позвал его посмотреть на возникающую в сумерках мутную синеву воды у фонтана, которая нужна была ему для работы над плафоном. «Смотрел я с ним и ничего не видел, а он смотрел и затих, и онемел» [1, с. 160]. С известной долей обоснованности можно утверждать, что особое зрение Врубеля не было обусловлено особенностями его глаз, а было связано и с целенаправленностью осмысления увиденного, и в не меньшей степени с теми приёмами рассматривания природы, которые позволяли глазу преодолеть завесу стереотипности её облика. Подтверждение можно найти у Константина Коровина, который, по утверждению Врубеля, начинал «понимать декоративную концепцию». К. Коровин советовал своим ученикам смотреть «по цветовым узлам» и постоянно переводить глаза. Рекомендуемый приём во многом отключает способность зрения к адаптации и обусловленной ею константности восприятия цвета. При этом природу следовало понимать не как «трава зелёная», «облака белые» и т.п., а как сочетание цветовых пятен, которые надо взять в рисунке силуэтов и в цветовых отношениях. «Вы видите брёвна, стёкла в окне, деревья. А для меня это только краски. Мне всё равно что – пятна» [5, с. 85]. По Врубелю, это и будет искомая орнаментальность форм природы, образуемая из точно передаваемого рисунка силуэтов пятен. В то же время рисунок просветов едва ли не более важен чем сами формы, так как образуется из гармонического сочетания их размеров и их взаиморасположения. «Нарисуйте попробуйте просветы воздуха в ветвях – не нарисуете. Как они красивы!» [1, с. 251].

О взаимоотношении изобразительного искусства и фотографии всегда было и будет много споров. Для современных художников-педагогов, постоянно сталкивающихся со стремлением студентов всё больше и больше рисовать и писать с фотографий, полезно иметь в виду отношение к этому виду занятий М.А. Врубеля: «Материал огромный... а не утилизировать это усовершенствование глупо... Разбирайся во всём этом живом и

правдивом материале с твоей душевной призмой: об его непризрачных рельефах она только протрётся, – потускнела, слишком ревниво оберегаемая» [1, с. 59].

Заключение. Сравнительный анализ творческого наследия этих выдающихся мастеров изобразительного искусства второй половины XIX – начала XX в. приводит к заключению о том, что педагогическая система, школа изобразительного искусства П.П. Чистякова и достигающие невероятных высот примеры её отражения и развития в творческой деятельности М.А. Врубеля содержат ответы на многие вопросы современного художественного образования и творческой практики. Возвышенность как концептуальная основа взгляда Врубеля на создание художественных образов в искусстве, декоративность и орнаментальность форм как профессиональная трактовка пластических качеств природы и изображения – это ценностные категории, находящиеся вне времени. Целенаправленно организованное, вооружённое профессиональными ориентирами обращение к этому достоянию всегда будет актуальным и плодотворным. П.П. Чистяков, как никто другой из художников-педагогов, проник в тайны ремесла художника, а его ученик М.А. Врубель, как никто другой из художников-практиков, познал таинство творчества художника, вывел своё понимание и свои произведения на непревзойдённые, только ему известные вершины Искусства рисунка и живописи. При этом особая ценность наследия Врубеля, которого К.А. Коровин называл «одним из самых просвещённых людей, которых он знал», заключена и в письмах к близким ему людям. Письма Михаила Врубеля отмечены чрезвычайно редким для зыбкой, во многом эфемерной сферы творчества умением выражать словом своё обострённое и эмоционально наполненное понимание искусства создания величавых образов.

ЛИТЕРАТУРА

1. Врубель. Переписка. Воспоминания о художнике. – Изд. 2-е, испр. и доп. / сост.: Э.П. Гомберг-Вержбинская, Ю.Н. Подкопаева, Ю.В. Новикова. – Л.: Искусство, 1976. – 384 с.
2. Чистяков, П.П. Переписка: 1883–1888 гг.: воспоминания / П.П. Чистяков и В.Е. Савинский; ред. и коммент. И.А. Бродского и М.С. Коноплевой. – Ленинград; Москва: Искусство, 1939. – 328 с.
3. Фаворский, В.А. Литературно-теоретическое наследие / В.А. Фаворский; подгот. текста, науч. аппарат Д.Д. Чебановой. – М.: Советский художник, 1988. – 588 с.
4. Леонтьев, А.Н. Деятельность, сознание, личность: учеб. пособие / А.Н. Леонтьев. – М.: Политиздат, 1975. – 304 с.
5. Константин Коровин вспоминает / сост. И.С. Зильберштейн. – М.: Изобразительное искусство, 1971. – 912 с.

Поступила в редакцию 03.03.2023

« »

30 лістапада ў Нацыянальным цэнтры мастацкай творчасці дзяцей і моладзі (г. Мінск) адбыўся фінал Рэспубліканскага фестывалю творчасці замежных студэнтаў “F.-ART.by”, які сёлета праходзіў пад дэвізам “Дыялог моладзі свету – у свеце творчасці і стварэння”, і быў прысвечаны Году міру і стварэння. Арганізатары фестывалю: Міністэрства адукацыі Рэспублікі Беларусь, Нацыянальны цэнтр мастацкай творчасці дзяцей і моладзі. Уладальнікам дыплама II ступені ў намінацыі “GAUDEAMUS IGITUR” стаў народны хор “Кантылена” (кіраўнік Т.В. Жукава) ВДУ імя П.М. Машэрава.

« »

8 і 9 снежня прайшоў II Адкрыты гарадскі фестываль ваенна-патрыятычнай песні “Праз гады – Памятайце!”. У фестывалі прынялі ўдзел салісты студыі эстраднай песні “Шанц” (кіраўнік А.А. Кушчына) ВДУ імя П.М. Машэрава. Лаўрэатам II ступені стала салістка студыі эстраднай песні “Шанц”, студэнтка I курса педагагічнага факультэта Ангеліна Васілеўская.

« »

Пераможцамі рэспубліканскай выставы “У колеры падарожжа – уражанні і ўяўленні”, што праходзіла ў рамках Рэспубліканскага фестывалю творчасці замежных студэнтаў устаноў вышэйшай адукацыі “F.-ART.by” ў намінацыі “Візуальны сэт” сталі студэнты мастацка-графічнага факультэта ВДУ імя П.М. Машэрава: Лі Шуай, Ван Сінь, Сюй Шу (кіраўнік С.В. Мядзвецкі); Цянь Яо Юй, Ван Юй Фань (кіраўнік А.В. Мядзвецкі), Ду Цяофэй (кіраўнік А.Д. Кастагрыз), Бао Узінь (кіраўнік Д.С. Сянько). Арганізатарамі праекта сталі Міністэрства адукацыі Рэспублікі Беларусь і Нацыянальны цэнтр мастацкай творчасці дзяцей і моладзі.

« »

10 студзеня на чыгуначнай станцыі Багушэўская Сенненскага раёна адкрыта скульптура “Рэха кахання”. Ініцыятыва жыхароў гарпасёлка ўвасоблена скульптарамі Ігарам Голубевым і Сяргеем Сотнікавым дзякуючы спонсарскай падтрымцы сям’і Праскуравых. Мерапрыемства прымеркавана да 200-годдзя з дня нараджэння Дзмітрыя Багушэўскага, памешчыка з Санкт-Пецярбурга і палкоўніка царскай арміі ў адстаўцы, на землях якога і ўзнік гарпасёлка Багушэўск.

« »

4-га студзеня ў выставачнай зале мастацка-графічнага факультэта ВДУ адкрылася выстава “Адраджэнне і трансфармацыя”, на якой былі прадстаўлены графічныя работы магістранта з Кітая Се Пэна (куратар М. Цыбульскі).

У экспазіцыі тэматычныя ілюстрацыі, ілюстрацыі да дзіцячых твораў і іншыя графічныя фантазіі маладога мастака. Усе работы былі створаны ў Віцебску на працягу паўгода. Суарганізатарам выставы стаў Віцебскі цэнтр сучаснага мастацтва.

« »

У экспазіцыйнай прасторы ВДМУ адбылося адкрыццё выставачнага праекта “Афрыканская гісторыя” (куратар выставы А.Д. Лаліні). Выстава аб’ядноўвае работы беларускай мастачкі Марыны Максімовіч і італьянскага мастака Паола Ладамада.

« »

3 лістапада 2023 г. у Гомелі ў Палацы Румянцавых і Паскевічаў пачала экспанавацца 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.

« »

Выстава віцебскага жывапісца, кандыдата педагогічных навук, прафесара кафедры выяўленчага мастацтва ВДУ імя П.М. Машэрава Рыгора Сяргеевіча Фядзькова адкрылася 22 лютага ў Мастацкім музеі. Экспазіцыю выстаўкі склалі жывапісныя эцюды Віцебшчыны, выкананыя на пленэры вясной, летам і восенню 2022 года.

« »

2 сакавіка дацэнт кафедры выяўленчага мастацтва Д.С. Сянько, выкладчык кафедры выяўленчага мастацтва Ю.А. Багданова і старшы выкладчык кафедры дызайну Т.У. Гаралевіч прынялі ўдзел у рабоце журы рэгіянальнага этапу міжнароднага конкурсу навукова-тэхнічных і мастацкіх праектаў па касманаўтыцы “Зорная эстафета”. Было разгледжана больш за 40 творчых работ, прысвечаных космасу і знакамітым касманаўтам. Адбылася таксама абарона твораў, у час якой юныя мастакі з натхненнем расказалі пра свае карціны, тэхніку выканання, пра тое, што іх натхніла на стварэнне работ. У выніку конкурсу ў мастацкай секцыі было аб’яўлена 5 пераможцаў, якім былі ўручаны дыпламы і сертыфікаты на бясплатнае наведванне абсерваторыі ў ВДУ імя П.М. Машэрава.

“ ”

Ван Дун – аспирант УО «Белорусская государственная академия искусств».

Ван Мяо – аспирант УО «Белорусский государственный университет культуры и искусств».

Гершзон Михаил Михайлович – кандидат исторических наук, директор Института социально-исторических исследований (Москва, Российская Федерация).

Глазырина Лариса Дмитриевна – доктор педагогических наук, профессор кафедры общей и дошкольной педагогики УО «Белорусский государственный педагогический университет культуры и искусств».

Дробышева Татьяна Николаевна – доцент кафедры искусства эстрады УО «Белорусский государственный университет культуры и искусств».

Коробко Юрий Владимирович – заведующий кафедрой живописи и композиции, декан художественно-графического факультета ФГБОУ ВО «Кубанский государственный университет», доктор педагогических наук, профессор.

Костюченко Константин Александрович – доцент, доцент кафедры УО «Белорусская государственная академия искусств».

Кузнецова Евгения Владимировна – докторант кафедры культурологии УО «Белорусский государственный университет культуры и искусств», старший научный сотрудник Института философии НАН Беларуси, кандидат философских наук, доцент.

Кулененок Валерий Владимирович – заведующий кафедрой дизайна ВГУ имени П.М. Машерова, кандидат искусствоведения, доцент.

Кущина Елена Анатольевна – магистр педагогики, доцент кафедры музыки ВГУ имени П.М. Машерова.

Лоллини Анна Дмитриевна – кандидат искусствоведения, заведующий кафедрой изобразительного искусства ВГУ имени П.М. Машерова.

Олейникова Валентина Петровна – экскурсовод (Неаполь, Италия, Республика), кандидат исторических наук.

Ремишевский Константин Игоревич – кандидат искусствоведения, доцент, старший научный сотрудник Республиканской лаборатории историко-культурного наследия ГНУ «Центр исследований белорусской культуры, языка и литературы НАН Беларуси».

Рудковский Эдвард Иосифович – кандидат философских наук, доцент, доцент кафедры философии и социальных наук ВГУ имени П.М. Машерова.

Судник Ксения Васильевна – магистр, старший преподаватель кафедры музыки ВГУ имени П.М. Машерова.

Сюй Исун – аспирант кафедры культурологии УО «Белорусский государственный университет культуры и искусств».

Цыбульский Михаил Леонидович – доцент кафедры изобразительного искусства ВГУ имени П.М. Машерова, кандидат искусствоведения, доцент.

“ ”

Wang Dong – Belarusian State Academy of arts postgraduate student.

Wang Miao – postgraduate student of Belarusian State University of Culture and Arts.

Gershzon Mikhail Mikhailovich – PhD (History), Head of Institute of Social and Historic Research (Moscow, the Russian Federation).

Glazyrina Larisa Dmitriyevna – Dr.Sc. (Education), Belarusian State University of Culture and Arts Department of General and Preschool Education Professor.

Drobysheva Tatyana Nikolayevana – Belarusian State University of Culture and Arts Department of Pop Art.

Korobko Yuri. V. – Head of Kuban State University Department of Painting and Composition, Dean of Art Faculty, Dr. Sc. (Education), Professor

Kostiuchenko Konstantin Aleksandrovich – Assistant Professor, Belarusian State Academy of Arts, Assistant Professor.

Kuznetsova Evgeniya Vladimirovna – Belarusian State University of Culture and Arts Department of Cultural Studies Doctoral Student, Senior Researcher of NAS of Belarus Institute of Philosophy, PhD (Philosophy), Assistant Professor.

Kulenenok Valeri Vladimirovich – Head of Vitebsk State P.M. Masherov University Department of Design, PhD (Art Studies), Assistant Professor.

Kushchina Elena Anatolyevna – Vitebsk State P.M. Masherov University Department of Music Assistant Professor, master student (Education).

Lollini Anna Dmitriyevna – PhD (Art Studies), Head of Vitebsk State P.M. Masherov University Department of Fine Arts.

Oleinikova Valentina Petrovna – Tour Guide (Naples, Italian Republic), PhD (History).

Remishevski Konstantin Igorevich – Centre for Belarusian Culture, Language and Literature Research of the National Academy of Sciences of Belarus Republican Laboratory of History and Culture Heritage Senior Researcher, PhD (Art), Assistant Professor.

Rudkovski Edvard Iosifovich – Vitebsk State P.M. Masherov University Department of Philosophy and Social Sciences Assistant Professor, PhD (Philosophy), Assistant Professor.

Sudnik Kseniya Vasilyevna – master student, Senior Lecturer of Vitebsk State P.M. Masherov University Department of Music.

Xu Yisong – postgraduate student of Belarusian State University of Culture and Arts Department of Cultural Studies.

Tsybulski Mikhail Leonidovich – Assistant Professor of Vitebsk State P.M. Masherov University Department of Fine Arts, PhD (Art Studies), Assistant Professor.

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 (наука@vsu.by).
10. К статье прилагаются следующие материалы (на отдельных листах):
 - реферат (150–250 слов), который должен полно передавать содержание статьи, быть годным для публикации в аннотациях к журналам отдельно от статьи, и ключевые слова на языке оригинала;
 - название статьи, фамилия, имя, отчество автора (полностью), место работы, реферат и ключевые слова на английском языке;
 - номер телефона, адрес электронной почты;
 - экспертное заключение о возможности публикации материалов;
 - краткие сведения об авторе(ах) на русском, белорусском и английском языках: имя, отчество, фамилия автора(ов) (полностью); должность; место работы; ученая степень; ученое звание; адрес для корреспонденции (e-mail).
11. Все статьи, поступающие в редакцию журнала, подлежат обязательной проверке на оригинальность и корректность заимствований системой «Антиплагиат.ВУЗ». Для оригинальных научных статей степень оригинальности должна быть не менее 85%, для обзоров – не менее 75%.
12. По решению редколлегии статья отправляется на рецензию, затем визируется членом редколлегии. Возвращение статьи автору на доработку не означает, что она принята в печать. Переработанный вариант статьи вновь рассматривается редколлегией. Датой поступления считается день получения редакцией окончательного варианта статьи.
13. Отправка в редакцию ранее опубликованных или принятых в печать другими изданиями работ не допускается.
14. Ответственность за приведенные в материалах факты, содержание и точность информации несут авторы.

“ ”

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
Валентина Дзежица «Пристань на Двине».*

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.
