

ISSN 2222-8853



Искусство и культура

№ 3(55)/2024

ИСКУССТВО И КУЛЬТУРА

НАУЧНО-ПРАКТИЧЕСКИЙ ЖУРНАЛ

**ИЗДАЕТСЯ С ЯНВАРЯ 2011 ГОДА
ВЫХОДИТ ЧЕТЫРЕ РАЗА В ГОД**

**№ 3(55)
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. Tsybulski (Belarus),
Deputy Editor-in-Chief
A.I. Smolik (Belarus)

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

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

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

Журнал зарегистрирован
в Министерстве информации Республики Беларусь за № 838 от 23.11.2010 г.
Подписано в печать 20.09.2024. Формат 60 x 84 1/8. Бумага офсетная.
Усл. печ. л. 10,93. Уч.-изд. л. 11,35. Тираж 99 экз. Заказ 124.

© Учреждение образования «Витебский государственный университет имени П.М. Машерова», 2024

Искусствоведение

<i>Карпекін К.Р.</i> Документы мастака і краянаўцы А.І. Мемуса ў фондах Дзяржаўнага архіва Віцебскай вобласці	5
<i>Цыбульскі М.Л.</i> Паэтыка і семантыка мастацкіх вобразаў у жывапісе і графіцы Алеся Мемуса	12
<i>Ушакова В.М.</i> Пятдесят пять лет в сфере культуры, искусства, образования (К юбилею профессора Г.Ф. Шауро)	17
<i>Исаков Г.П.</i> Педагог и скульптор Иван Иванович Колодовский	21
<i>Нижникова А.Б., Черняк В.А.</i> Музыкально-стилевые особенности вокальной лирики З. Левиной	29
<i>Ван Бэйкэ.</i> Актуальный диалог искусство–публика. Художественный феномен Ай Вэйвэя	34
<i>Пудов Г.А.</i> Сундучные изделия в контексте истории восточно-христианской церкви ...	39
<i>Гапличник Н.Ю.</i> Особенности художественного воплощения сакрального образа в произведениях золотного шитья православной традиции	43
<i>Ли Цзунци.</i> Многообразие художественной практики экологического искусства Китая (архитектура, ландшафтный дизайн, перформанс, фотография)	48
<i>Ян Пэйхань.</i> Павильон Китая на 57-й Венецианской биеннале (2017): взаимодействие китайского нематериального культурного наследия и современного искусства	53
<i>Чжан Хайчао.</i> Направления и тенденции применения медиаискусства в контексте развития современной музейной практики	57
<i>Чжан Цзяпэн.</i> Национальный стиль в творчестве зарубежных архитекторов и дизайнеров в Китае	62

Культурология

<i>Почобут Н.А.</i> Музеефикация епархиального собора 70-х гг. XII века в Турове	67
<i>Дарожкін А.С.</i> Глобалізацыя прасторы сучаснай культуры: падыходы да вывучэння і тэндэнцыі развіцця	73
<i>Шелег Е.А.</i> Инклюзивная культура: базовые принципы и структурные компоненты	77

Педагогика

<i>Беженарь Ю.П.</i> Особенности обучения учащихся нанесению и простановки размеров на чертежах	83
---	----

Хроника	88
----------------------	----

Сведения об авторах	90
----------------------------------	----

CONTENTS

Art Studies

<i>Karpekin K.R.</i> Documents of the Artist and Local Historian A.I. Memus in the Funds of the State Archive of Vitebsk Region	5
<i>Tsybulsky M.L.</i> Poetics and Semantics of Artistic Images in the Painting and Graphics of Ales Memus	12
<i>Ushakova V.M.</i> Fifty-Five Years in the Sphere of Culture, Art, Education (to Professor G.F. Shauro's Jubilee)	17
<i>Isakov G.P.</i> Teacher and Sculptor Ivan Ivanovich Kolodovsky	21
<i>Nizhnikova A.B., Cherniak V.A.</i> Musical and Stylistic Features of Z. Levina's Vocal Lyrics	29
<i>Wang Beike.</i> The Relevant Art-Public Dialogue. The Artistic Phenomenon of Ai Weiwei	34
<i>Pudov G.A.</i> Chest in the Context of History of Eastern Christian Church	39
<i>Gaplichnik N.Yu.</i> Features of the Artistic Embodiment of the Sacred Image in Works of Orthodox Tradition Gold Embroidery	43
<i>Li Zongqi.</i> The Diversity of the Artistic Practice of Ecological Art in China (Architecture, Landscape Design, Performance, Photography)	48
<i>Yang Peihan.</i> China's Pavilion at the 57th Venice Biennale (2017): the Interaction between Chinese Intangible Cultural Heritage and Contemporary Art	53
<i>Zhang Haichao.</i> Directions and Trends in the Application of Media Art in the Context of the Development of Contemporary Museum Practice	57
<i>Zhang Jiapeng.</i> National Style in the Works of Foreign Architects and Designers in China	62

Cultural Studies

<i>Pochobut N.A.</i> Museumification of the Diocesan Cathedral of the 70s of the 12th Century in Turov	67
<i>Darozhkin A.S.</i> Globalization of the Contemporary Culture Space: Approaches to the Study and Development Trends	73
<i>Sheleg E.A.</i> Inclusive Culture: Basic Principles and Building Components	77

Pedagogy

<i>Bezhenar Yu.P.</i> Methodological Aspects of Dimensioning Teaching	83
---	----

Chronicle	88
------------------------	----

Information About the Authors	90
--	----

УДК 908:7.071(0.032)(084.1):930.25(476.5)

Дакументы мастака і краязнаўцы А.І. Мемуса ў фондах Дзяржаўнага архіва Віцебскай вобласці

Карпекін К.Р.

Установа “Дзяржаўны архіў Віцебскай вобласці”, Віцебск

У артыкуле аналізуюцца дакументы мастака і краязнаўцы А.І. Мемуса, якія паступілі ў Дзяржаўны архіў Віцебскай вобласці ў 2021 г. У дадзеным фондзе налічваецца 380 спраў за 1908, 1915, 1926, 1931–1932, 1950, 1953, 1957–2016, 2018–2019 гг., якія асвятляюць жыццё і дзейнасць творчай асобы. У даследаванні пададзены агляд асноўных груп дакументаў: малюнкаў, эскізаў, замалёвак, рэпрадукцый карцін; фотаздымкаў, зробленых А.І. Мемусам; рукапісаў мастацкіх апавяданняў, вершаў, артыкулаў, інтэрв’ю; перапіскі; дакументаў да біяграфіі; дакументаў пра А.І. Мемуса; выяўленчых матэрыялаў; паштовых картак, сабраных мастаком. Пералічаныя дакументы з’яўляюцца каштоўнымі крыніцамі для вывучэння выяўленчага мастацтва Беларусі другой паловы XX – пачатку XXI ст., гісторыі беларускай архітэктуры, а таксама грамадска-палітычнага і культурнага жыцця Віцебшчыны, непасрэдным удзельнікам якога быў А.І. Мемус.

Ключавыя словы: асабісты архіў, Віцебшчына, выяўленчае мастацтва, рукапісы, фотадакументы.

(Искусство и культура. – 2024. – № 3(55). – С. 5–11)

Documents of the Artist and Local Historian A.I. Memus in the Funds of the State Archive of Vitebsk Region

Karpekin K.R.

Institution “State Archive of Vitebsk Region”, Vitebsk

The article is concerned with the documents of the artist and local historian A.I. Memus, which entered the State Archive of Vitebsk Region in 2021. This fund includes 380 cases for 1908, 1915, 1926, 1931–1932, 1950, 1953, 1957–2016, 2018–2019, which illuminate the life and activities of the creative person. The article provides an overview of the main groups of documents: drawings, sketches, reproductions of paintings, photos taken by A.I. Memus, manuscripts of short stories, poems, articles, interviews, diaries, correspondence, documents for the biography, documents about A.I. Memus, pictorial materials, postcards collected by the artist. The listed documents are valuable sources for the study of Belarusian fine art of the late 20th – early 21st century, the history of Belarusian architecture, as well as the social, political and cultural life of Vitebsk Region, in which A.I. Memus was a direct participant.

Key words: personal archive, Vitebsk Region, fine arts, manuscripts, photo documents.

(Art and Cultur. – 2024. – № 3(55). – P. 5–11)

Лёс мастака і краязнаўцы Аляксандра Іосіфавіча Мемуса быў звязаны з многімі рэгіёнамі былога Саюза ССР: нарадзіўся ў в. Прусы Старадарожскага раёна Мінскай вобласці, затым жыў з бацькамі на Камчатцы, вучыўся ў г. Уладзівастоку, адбываў ваенную службу ў г. Хабараўску, працаваў у г. Белгарадзе і г. Яраслаўлі, потым прадоўжыў вучобу ў г. Ленінградзе. 1 жніўня 1974 г. лёс прывёў А.І. Мемуса ў г. Віцебск: ён быў прызначаны выкладчыкам кафедры малюнка і жывапісу мастацка-графічнага факультэта Віцебскага дзяржаўнага педагогічнага інстытута імя С.М. Кірава, а пасля свайго звальнення ў верасні 1999 г. мастак застаўся жыць у гэтым абласным цэнтры.

Нядзіўна, што творы мастака знаходзяцца на вялікай адлегласці: яны захоўваюцца ў Мастацкім музеі г. Віцебска, Дзяржаўным мастацкім музеі Беларусі ў г. Мінску, Полацкай карціннай галерэі, Мемарыяльным музеі Уладзіміра Караткевіча ў г. Оршы, Музеі Язэпа Драздовіча ў в. Германавічы, прыватных зборах Беларусі, Расіі, ЗША, Ізраіля, Германіі, Польшчы, Галандыі, Швецыі, Фінляндыі.

Што да скарбаў дакументальных, то ў 2015 г. А.І. Мемус падарыў іх Дзяржаўнаму архіву Віцебскай вобласці, да 2021 г. яны былі апісаны і паступілі на пастаяннае захаванне. Па створаных чалавекам дакументах прасочваюцца асаблівасці яго характару: А.І. Мемус прынёс свае паперы акуратна раскладзенымі па папках і канвертах. Сярод перададзеных матэрыялаў было шмат фотаздымкаў, на адваротах амаль кожнага з якіх творчым почырмак мастака было пазначана, што там адлюстравана і калі быў зроблены здымак. З усіх дакументаў было сфарміравана 380 спраў, і ўвесь іх масіў размеркаваны па некалькіх групам – у залежнасці ад віду і зместу дакументаў.

Першую такую групу складаюць творчыя дакументы, якія характарызуюць А.І. Мемуса як мастака (**арыгіналы малюнкаў, эскізаў, замалёвак, рэпрадукцыі карцін**). Што да абласнога архіва, то сюды патрапіла дастаткова вялікая колькасць партрэтаў, і ў прыватнасці серыя твораў, якую сам мастак назваў “Пялёсткі” (усяго 137 дакументаў). Амаль усе яны выкананы на паперы, але тэхніка – разнастайная: туш, чарнільная паста і пастэль, туш і пастэль, вугаль, аловак, аловак і акварэль, чарніла, фламастар, туш і акварэль, фламастар і акварэль (мал. 1–2). Гэтыя творы А.І. Мемус ствараў на працягу 1976–1996 гг. [3, арк. 7].

Адначасова, працуючы на мастацка-графічным факультэце Віцебскага дзяржаўнага педагогічнага інстытута імя С.М. Кірава, А.І. Мемус

ствараў партрэты сваіх калег-выкладчыкаў і студэнтаў (і затым 41 такі твор ён здаў на захаванне ў абласны архіў). Як і серыя “Пялёсткі”, згаданыя партрэты датуюцца 1976–1996 гг., (пры гэтым былі выкарыстаны туш, пастэль, аловак, фламастар ці чарнільная паста) (мал. 3). На партрэтах А.І. Мемуса зафіксаваны вобразы выкладчыкаў Я. Важынскага, І. Каладоўскага, А. Кастагрыза, М. Прусакова, А. Чміля і інш. [4, арк. 2]. Адначасова мастак эксперыментваў з аўтапартрэтамі: у архіў ён перадаў 11 такіх твораў за 1974, 1976, 1979–1981, 1983–1984, 1997–1998 гг. [6, арк. 1]. На групавых партрэтах студэнты мастацка-графічнага факультэта – цалкам у звычайнай абстаноўцы: нехта ў час адпачынку ў перыяд сельскагаспадарчых работ ляжыць на траве, скінуўшы боты, іншыя працуюць над сваімі карцінамі ці сядзяць у задуменні на партыйным сходзе (мал. 4).

Творчы чалавек не мог абмінуць увагай і членаў сваёй сям’і: А.І. Мемус стварыў колькі партрэтаў сына Міхаіла, 2 з якіх (за 1974 г. і 1976 г.) зараз знаходзяцца ў дзяржархіве. Безумоўна, мастак любіў маляваць і сваю студэнтку, а затым і жонку Ірыну Магучую. Некалькі яе партрэтаў, намалёваных на паперы тушшу і алоўкам, цяпер у складзе асабістага фонду А.І. Мемуса. На гэтых творах маладая мастачка звычайна глядзіць удалачынь, нешта засяроджана піша, а ў яе вачах з’яўляюцца думкі пра новыя сюжэты (мал. 5).

У значна меншай ступені ў архіўным фондзе А.І. Мемуса прадстаўлены іншыя жанры выяўленчага мастацтва. Так, у архіў патрапіла 7 арыгіналаў пейзажаў за другую палову 1970-х – пачатак 1980-х гг. Відаць, як чалавека, што нарадзіўся ў сельскай мясцовасці, А.І. Мемуса прываблівалі вясковыя краявіды, таму на яго пейзажах мы бачым драўляныя хаткі сярод дрэў, каня, запрэжанага ў воз з сенам, казу, якая скубе траву ў садзе [9, арк. 3]. Нацюрмортаў налічваецца ўсяго толькі 3: за 1982, 1996–1997 гг. Першы з іх намалёваны шарыкавай ручкай, другі – фламастарам у спалучэнні з акварэллю, трэці – алоўкам (мал. 6). Спрабаваў сябе мастак і ў інтэр’ерах: у Дзяржаўным архіве Віцебскай вобласці захоўваюцца замалёўкі “Інтэрнатаўскі сюжэт”, “Мішын куток” (абодва створаны ў 1976 г.) – адлюстраванне на паперы побыту мастака, які пэўны час жыў у інтэрнаце.

Шмат з якіх сваіх карцін А.І. Мемус зрабіў копіі: у выглядзе фотаздымкаў, ксеракопій, раздрукаваў каляровымі паштоўкамі. Акрамя таго, пэўныя карціны былі надрукаваны ў часопісах і газетах – мастак збіраў гэтыя публікацыі і папоўніў імі свой асабісты фонд. У выніку

ў абласным архіве захоўваюцца копіі 56 партрэтаў розных асоб, створаных у 1960–2017 гг., 27 аўтапартрэтаў 1961–2016 гг., 83 партрэтаў І. Магучай 1983–2001 гг. (уражае колькасць твораў, створаная менш чым за 20 гадоў), 77 нацюрмортаў 1970–2010 гг., 55 пейзажаў 1969–2004 гг., 4 калажаў і плакатаў 1980–1990-х гг. (мал. 7–9). Нават калі ўлічыць, што былі зроблены копіі не ўсіх карцін, можна ўбачыць, наколькі плённай была праца мастака: штогод у яго майстэрні з’яўлялася па некалькі рознажанравых твораў. На адваротах амаль усіх гэтых рэпрадукцый А.І. Мемус пазначыў назву твора, год яго стварэння, тэхніку выканання, што дае досыць поўнае ўяўленне пра карціну. На жаль, пэўная частка копій зроблена ў чорна-белым варыянце, таму для атрымання эстэтычнай асалоды неабходна звяртацца да арыгінала. На некаторых партрэтах маюцца адзнакі, якая канкрэтная асоба адлюстравана, зрэдку трапляюцца нават кароткія звесткі пра таго ці іншага чалавека, кшталту “Ліза была прадаўшчыцай магазіна кнігі на пл. Перамогі (жыве цяпер недзе ў Пскове)” [14, арк. 9]. Акрамя таго, зрэдку ёсць запісы, каму прададзены альбо падараваны той ці іншы твор, і ў якіх зборах ён знаходзіцца.

Некаторыя рэпрадукцыі – зусім эксклюзіўныя, бо на іх зафіксаваны творы, якія не захаваліся да сённяшняга дня, і таму яны з’яўляюцца адзінымі крыніцамі, на падставе якіх можна меркаваць пра існаванне гэтых карцін. У прыватнасці, “Нацюрморт з букетам бэзу” [12, арк. 27] і “Аўта ў выглядзе Лесуна” (мал. 10) былі самім жа А.І. Мемусам “па фатаграфаванні знішчаны”.

Нямала рэпрадукцый і ў каталогах выстаў, альбомах творчасці мастака. Напрыклад, у 1989 г. у галерэі гарадскога цэнтра культуры г. Віцебска прайшла выстава “Сто малюнкаў Аляксандра Мемуса”. У адпаведным каталозе прыведзены спіс гэтых карцін, а таксама змешчаны рэпрадукцыі 21 з іх. Як адзначыла ва ўступным артыкуле да гэтага каталога мастацтвазнаўца В. Пагарэлава, “працы А. Мемуса заўсёды пазнавальныя дзякуючы асаблівай эмацыянальнасці. Ён выдатны рысавальшчык з тонкім разуменнем культуры лініі і колеру, якая неад’емная ад яго ўнутранага свету” [16, арк. 2].

Знаходзяцца ў архіўных фондах і каталогі выстаў у Рэспубліканскім Доме мастацтваў Саюза тэатральных дзяцяў БССР (адбылася ў 1990 г., тут было прадстаўлена 56 карцін А.І. Мемуса), Віцебскім абласным навукова-метадычным цэнтрам народнай творчасці (праходзіла таксама ў 1990 г., на ёй было выстаўлена 40 акварэляў).

Адчуць творчую атмасферу заўзятага мастака і краянаўцы дапамагае выдадзены

ім самім у 2011 г. альбом “Каўчэг”. У ім сабраны каля пяці дзясяткаў фота з адлюстраваннем майстэрні, якой А.І. Мемус карыстаўся на працягу 1982–2010 гг. Наколькі важным для творцы быў гэты асяродак натхнення, што размясціўся ў вонкава непрыкметным драўляным дамку па вул. Шрадэра, сведчаць разважанні А.І. Мемуса: “Гадамі насаджанае гняздо пакінуць няпроста. Калі ж гэта майстэрня мастака, – здаецца амаль “катастрафічна”. Гняздо ж, на стварэнне якога аддадзена было столькі сіл, нерваў, часам адчаю, робіцца з гадамі накіраванай мадэллю жыцця, адзіна суджанай, што ператварылася, здаецца, у шкілет твайго цела, звінчаны, скручаны непарушна – трывала, да канца...” [17, арк. 2 адв.]. “Каўчэг” А.І. Мемуса можна з упэўненасцю назваць сапраўднай мастацкай галерэяй, музеем старажытнасцей. Усе сцены тут былі заняты карцінамі – завершанымі і над якімі творца яшчэ працаваў, прадметамі побыту, знойдзенымі ім у старажытных беларускіх гарадах, паліцамі з кнігамі [17, арк. 6]. Памяшканні асвятляліся вялікай настольнай лямпай з прыглушаным чырвоным святлом, якое надавала майстэрні дадатковую таямнічасць (мал. 11).

У 2012 г. А.І. Мемус выдаў альбом “Акварэля”, дзе прапанаваў аматарам мастацтва 48 сваіх твораў – нацюрмортаў і партрэтаў. У Дзяржаўным архіве Віцебскай вобласці захоўваецца і яшчэ адзін альбом, што пабачыў свет у тым жа годзе. А.І. Мемус прысвяціў яго Ірыне Магучай і даў сімвалічную назву – “Двое”. Не менш сімвалічнай з’яўляецца і колькасць карцін, уключаных мастаком у гэтую серыю – 22 выявы, зробленыя алеем. На кожнай з іх – старадаўнія шклянныя кілішкі, падобныя да тых, што мастак паназбіраў на берагах Заходняй Дзвіны. Яны знявечаныя, але заўсёды разам, і абавязковым атрыбутам кожнай карціны з’яўляецца кветка ці якаясьці мудрагелістая расліна як увасабленне кахання паміж мужчынам і жанчынай.

Другую – таксама шматлікую – групу дакументаў у асабістым фондзе А.І. Мемуса складаюць **фотаздымкі** (з іх сфарміравана 119 архіўных спраў). Паводле тэматыкі выяў яны дастаткова разнастайныя, і ў прыватнасці, пра зацікаўленасць мастака архітэктурай і краянаўствам сведчаць фатаграфіі помнікаў гісторыі і культуры, зробленыя ім не толькі ў Беларусі, але яшчэ і ў Расіі, Латвіі, Літве. Гэтыя фатаграфіі сталі вынікам вандровак па гарадах і вёсках у 1970–1990-я гг., у свой час А.І. Мемус раздрукаваў звыш 300 гэтых фотаздымкаў і прадаставіў іх у Дзяржаўны архіў Віцебскай вобласці. На самай жа справе здымкаў было

зроблена нашмат больш: у краязнаўцы захаваліся негатывы – плёнкі, лік якіх перавышае сотню (і на кожнай з іх – каля трох дзясяткаў кадраў). У бліжэйшыя гады плануецца раздрукаваць пэўную частку гэтых здымкаў і дапоўніць імі фонд А.І. Мемуса.

Усе фотаздымкі аб'яднаны імкненнем зафіксаваць помнікі архітэктуры з рознай адлегласці (сярод іншай забудовы і асобна), з самых розных ракурсаў. Фатаграфаваў А.І. Мемус і найбольш адметныя на яго думку элементы: дзверы з каванымі петлямі, розныя драўляныя ліштвы на вокнах, вітыя кранштэйны для навесаў над уваходамі і да т.п. Пры магчымасці краязнаўца фатаграфаваў унутраны выгляд помнікаў архітэктуры, многія з якіх у той час былі занятыя і ніяк не выкарыстоўваліся. Заўважым, што 1970–1980-я гг. з'яўляліся часам абуджэння цікавасці да гістарычнай спадчыны, часам разгортвання рэстаўрацыйных работ, і ў сувязі з чым фотаздымкі А.І. Мемуса набываюць яшчэ большую каштоўнасць, бо адлюстроўваюць вонкавы выгляд збудаванняў і іх інтэр'ераў у стане, у якім яны існавалі да рэстаўрацыі ці ў працэсе гэтай працы. Дарэчы, краязнаўцу прываблівалі не толькі мураваныя помнікі, але і драўляная забудова розных населеных пунктаў – жылыя дамы, якія ў той час стаялі нават у цэнтрах гарадоў. Натуральна, сёння, калі ўжо мінула 40–50 гадоў, многія з гэтых самабытных збудаванняў, прыкладаў народнай культуры, знішчаны ўрбанізацыйнымі працэсамі.

А.І. Мемус пабываў асабіста ва ўсіх 6-ці абласцях Беларусі, але найбольшую колькасць здымкаў зрабіў на Віцебшчыне. Непасрэдна ў г. Віцебску ім былі зафатаграфаваны будынкі ратушы, Дабравешчанскай і Пакроўскай царкваў, касцёла Святой Варвары, базільянскага кляштара, Аляксандраўскай мужчынскай гімназіі, забудовы плошчы Свабоды, вуліц Савецкай, Грыбаедава, Талстога, а таксама месца існавання Вакрасенскай (Рынкавай) царквы.

Датычна іншых адметных мясцін Віцебскай вобласці ў фондзе ўтрымліваюцца фотаздымкі яшчэ па 12 населеных пунктах. Так, у г. Полацку краязнаўца пабываў каля Сафійскага сабора, Богаяўленскай царквы, храмаў Спаса-Ефрасіньеўскага манастыра, лютэранскай кірхі, доміка Пятра I, у г. Паставы ён зрабіў здымкі касцёла Святога Антонія Падуанскага, у в. Барань Аршанскага раёна – Спаса-Праабражэнскай царквы, у г. Гарадку – станцыйнага дома, у г.п. Ушачы – касцёла Святога Лаўрэнція. Апошні ў час наведвання яго А.І. Мемусам знаходзіўся ў паўразбураным стане: без даху, адсутнічала шкло ў вокнах і

вітражах (мал. 12). Храм быў адрэстаўраваны толькі ў пачатку 2000-х гг., таму фотаздымкі могуць яскрава распавесці пра яго гісторыю. Акрамя таго, фотасправаздачы А.І. Мемус прывёз і з в. Смальяны Аршанскага раёна [19, арк. 2], г. Оршы, в. Лужасна Віцебскага раёна, г.п. Відзы і г.п. Друі Браслаўскага раёна (мал. 13–14), г. Глыбокае, г. Дзісны Міёрскага раёна.

Падарожнічаючы па астатніх абласцях, мастак не мог не пабываць у такіх знакавых для Беларусі гарадах, як Гродна, Мінск, Мсціслаў, Нясвіж, Навагрудак [21, арк. 12]. У яго асабістым фондзе ёсць выявы замка і капліцы-пахавальні Святаполк-Мірскіх у г.п. Мір Карэліцкага раёна, касцёла Святога Андрэя апостала ў г. Слоніме Гродзенскай вобласці [22, арк. 4], руін замка Сапегаў у г.п. Ружаны Пружанскага раёна Брэсцкай вобласці [23, арк. 5] і многія іншыя. А.І. Мемус любіў фатаграфаваць помнікі архітэктуры ў атачэнні аўтамабіляў і людзей, якія спяшаліся кудысьці па сваіх справах, драўляныя жылыя хаты, якія стваралі яўны кантраст на фоне векавых муроў. На здымках мастака – выявы без упрыгажэння, нярэдка – вокны без шкла, нібыта пустыя вачніцы, папсаваная тынкоўка, нібыта адзенне, якое ад часу пераўтварылася ў рыззё (мал. 15–16).

У час паездак у Расію А.І. Мемус зацікавілі архітэктурныя каштоўнасці Ленінграда, Масквы, Петрапаўлаўска-Камчацкага, Пецяргофа, Уладзівастока, Уладзіміра [26, арк. 4], Яраслаўля, з літоўскіх гарадоў – Вільнюс [27, арк. 6], з латвійскіх – Рыга.

Акрамя зацікаўленасці архітэктурай А.І. Мемус быў заўзятым збіральнікам старадаўніх прадметаў побыту, якія вымывала сваім цяжэннем Заходняя Дзвіна ці якія выяўляліся на месцах будаўнічых работ пасярод гарадоў. Найбольш плённымі былі пошукі краязнаўцы ў Віцебску і Полацку. За некалькі дзесяцігоддзяў ён назбіраў вялікую калекцыю самых розных вырабаў: кафлю XVII – пачатку XX ст., нацельныя крыжыкі, пярсцёнкі, амулеты, упрыгажэнні, рыбалоўныя прылады, замкі, ключы, крэсівы, нажы і іншыя металічныя вырабы XII – пачатку XX ст., фрагменты керамічнага і шклянога посуду XVII – пачатку XX ст. [30, арк. 5], керамічныя курільныя люлькі, світулькі XVII–XVIII стагоддзяў, драўляныя дэкаратыўныя элементы з жылых дамоў пачатку XX ст. і нават старажытнарымскія ды сярэднявечныя манеты. Свае знаходкі А.І. Мемус таксама зафатаграфаваў, і гэтыя фотаздымкі зараз захоўваюцца ў Дзяржаўным архіве Віцебскай вобласці (мал. 17–18).

А.І. Мемус адчуваў сябе мастаком не толькі з фарбамі, але і з фотаапаратам, прамое сведчанне гэтага – вялікая колькасць

фотапейзажаў, фотапартрэтаў і фотанацюрмортаў, створаная ім. У прыватнасці, у яго асабісты фонд патрапіла 105 фотапейзажаў за канец 1950-х – пачатак 1990-х гг. Яны зроблены і ў тых мясцінах, дзе даводзілася жыць мастаку, і ў час яго падарожжаў (мал. 19). Улюбёнай гераіняй фотапартрэтаў яго аўтарства, несумненна, з’яўлялася Ірына Магучая. Мастак фатаграфавалі сваю каханую ў творчай майстэрні па вул. Шрадэра ў г. Віцебску, на фоне архітэктурных збудаванняў, на берагах рэк [32, арк. 5; 33, арк. 11]. У абласным архіве ў цяперашні час налічваецца звыш 150 такіх здымкаў, зробленых у 1980-я – пачатку 2000-х гг. (мал. 20). Акрамя таго, А.І. Мемус засведчыў на фота нямала сваякоў, сяброў, знаёмых і нават эксперыментавалі з фотааўтапартрэтамі (мал. 21).

Асобную групу дакументаў складаюць **рукапісы** А.І. Мемуса: мастацкія апавяданні, вершы, артыкулы, інтэрв’ю. Што да апавяданняў, то аўтар падпісваў іх псеўданімам “Алесь Прускі” – з прозвішчам, утвораным ад назвы роднай вёскі. Пераважная большасць іх напісана ўласнай рукай А.І. Мемуса ў перыяд з 1983 г. па 2005 г., частка – надрукавана з дапамогай камп’ютара. Свае апавяданні мастак аб’ядноўваў у цыклы, у прыватнасці, у “Выбраныя сны” патрапілі “Сон першы”, “Сон з сустрэчным у левіных скурах”, “Сон з капялюшам”, “Фрагменты сну з маніяй вялікасці”... Даты, прастаўленыя ў канцы кожнага з рукапісаў, сведчаць пра тое, што натхнілі на апавяданні сны – ноч з 29 на 30 красавіка 1997 г., ноч з 18 на 19 кастрычніка 2003 г. [36, арк. 1–5]. Яшчэ адзін цыкл – “Абразкі” – увабраў у сябе кароткія зацёмкі: успаміны з дзяцінства, убачанае з балкона кватэры ды і ўвогуле жыццёвыя назіранні.

Вершы А.І. Мемуса, якія патрапілі ў дзяржаўны архіў, нешматлікія – усяго два творы: “Свеча”, напісаны 15 лютага 1984 г., і “Вільні” (22–23 кастрычніка 1992 г.).

Апантанам краязнаўца, А.І. Мемус падрыхтаваў шэраг артыкулаў па пытаннях археалогіі, захавання гісторыка-культурнай спадчыны (“Вечар у Шклове”, “Уздоўж берага ў гісторыю (альбо патрэба агню)”, “Яшчэ раз аб Віцебскім мастацкім музеі” і інш.). У 1980-я – пачатку 2000-х гг. іх ахвотна друкавалі такія газеты, як “Чырвоная змена”, “Голас радзімы”. Наяўнасць у фондах архіва рукапісаў, варыянтаў твораў, а таксама асобнікаў перыядычных выданняў з апублікаванымі творамі дае выдатную магчымасць прасачыць творчы працэс ад пачатку да канца. У той жа перыяд А.І. Мемус падрыхтаваў нямала матэрыялаў пра беларускіх мастакоў – сваіх калег па творчасці і тых, хто пісаў карціны ў першай палове ХХ ст. –

Я. Драздовіча, А. Елізарава, В. Ляховіч, Л. Мядзвецкага, Ф. Рушчыца, Р. Спачыньскую, П. Явіча. Вялікую колькасць артыкулаў – больш за 30 – у 1997–2013 гг. мастак прысвяціў Ірыне Магучай. Пра яе жыццё і творчасць ён распавёў у артыкулах, самі назвы якіх прасякнуты моцнымі пачуццямі (“Шэсце з анёлам”, “Асоба, якая руйнуе межы”) [37, арк. 1–35].

Пра сваю біяграфію, жыццёвыя правілы, погляды на захаванне матэрыяльнай і духоўнай культурнай спадчыны А.І. Мемус раскажа ў інтэрв’ю, 3 з якіх знаходзяцца на захаванні ў архіве. Яны былі падрыхтаваны ў 1990, 2000, 2002 гг. і апублікаваны ў беларускіх рэспубліканскіх і мясцовых газетах. У адным з гэтых інтэрв’ю мастак падсумоўваючы ўсе папярэднія апавяды і як бы канцэнтруючы ў адной фразе свае погляды на існаванне, зазначыў: “Беларусь?.. На маім акварэльным аркушы «Белая жаробка», створаным у 1995 годзе, яна з перабітымі ножкамі... Перад ёю завялыя кветкі... за ёю стапаная гісторыя... Але жаробка скача!» [38, арк. 4].

Разам з пералічанымі вышэй дакументамі А.І. Мемус здаў у Дзяржаўны архіў Віцебскай вобласці сваю **перапіску**. Значную долю яе складаюць пісьмы мастакоў, гісторыкаў, грамадскіх дзеячаў не толькі Беларусі, але і замежжа. Усяго ў асабістым фондзе сабраліся лісты ад 37 такіх адрасатаў. Напрыклад, пра арганізацыю выстаў А.І. Мемус у 1989 г. перапісваўся з беларускім мастаком, літаратарам Алегам Аблажэем, у 2001 г. і 2010 г. – з супрацоўніцай Пастаўскай дзіцячай школы мастацтваў Жанай Курдо (Крукач). У 1996, 1997, 1999 гг. Ала Паўлава запрашала віцебскага мастака прадаставіць свае карціны для яе ўласнай мастацкай галерэі ў г. Дордрэхце (Галандыя). Падрыхтоўку публікацый А.І. Мемус абмяркоўваў з беларускімі гісторыкамі Міхаілам Белямуком, Мікалаем Ермаловічам, Міхаілам Ткачовым, стварэнне музейных экспазіцый – з археолагам, спецыялістам па сярэднявечнай гісторыі г. Віцебска Леанідам Калядзінскім.

Праз перапіску А.І. Мемус падтрымліваў сувязі і са сваякамі. На захаванне ў абласны архіў ён перадаў 10 лістоў ад бацькоў (дакументы датаваны 1988–1992 гг.). Пасля ад’езду І. Магучай у Еўропу яна дасылала ў г. Віцебск паштоўкі, фотаздымкі, лісты, у якіх апісвала свае ўражанні ад новага жыцця, мастацкія поспехі, падарожжы па розных краінах. Усяго А.І. Мемус перадаў у архіў 28 лістоў сваёй каханай за 2003–2010 гг.

Апроч усяго, творчая дзейнасць вымагала ад А.І. Мемуса актыўнай перапіскі з разнастайнымі ўстановамі і арганізацыямі, якую ён вёў на працягу 1983–2013 гг. Пра зацікаўленасць яго шматграннай творчасцю сведчаць лісты з рэдакцый

газет “Літаратура і мастацтва”, “Голас Радзімы”, “Савецкая культура”, “Сцяг камунізму”, “Ніва”, “Чырвоная змена”, выдавецтва “Беларуская савецкая энцыклапедыя” імя Петруся Броўкі. У пачатку 2000-х гг. беларускага мастака актыўна запрашалі на пленэры яго замежныя калегі з Радомскага акруговага аддзялення Саюза польскіх мастакоў, аргкамітэтаў Міжнароднага мастацкага пленэра ў г. Ружаныстоку і міжнароднага пленэра жывапісу “Лета ў Баўсцы”.

Асобную групу ў вопісе асабістага фонду А.І. Мемуса складаюць матэрыялы, якія паводле архіўнай традыцыі называюцца “**дакументы да біяграфіі**”. Так, асноўныя этапы працоўнай дзейнасці зафіксаваны ў асабовай справе, якая яшчэ ў 2013 г. была перададзена з архіва Віцебскага дзяржаўнага ўніверсітэта імя П.М. Машэрава ў Дзяржаўны архіў Віцебскай вобласці, калі пачыналася праца па зборы дакументаў для стварэння фонду А.І. Мемуса. Склад гэтай справы – традыцыйны: асабовы лісток па ўліку кадраў [39, арк. 7], копіі дыпламаў і пасведчанняў, выпіскі з загадаў.

Пра творчую дзейнасць распавядаюць буклеты выстаў, у якіх А.І. Мемус браў удзел разам з іншымі мастакамі. Напрыклад, для экспазіцыі ў памяшканнях Віцебскага дзяржаўнага педагагічнага інстытута імя С.М. Кірава ў 1987 г. А.І. Мемус прадаставіў свой твор “Рыбалка”, а на выставу, прысвечаную Ул. Караткевічу, у лістападзе 2000 г. – трыпціх “Наш Караткевіч”, завершаны ў тым жа годзе.

Дапаўняюць гэты спіс акты прыёму карцін беларускімі музеямі ў 1986, 1992, 2002, 2011–2012 гг. – як для папаўнення фондаў, так і для правядзення экспазіцый. Сярод іх – Дзяржаўны мастацкі музей БССР, Віцебскі абласны краязнаўчы музей, Музей Марка Шагала ў Віцебску, Полацкі гісторыка-археалагічны запаведнік, музейны комплекс “Гісторыя і культура Аршаншчыны”, Мастацка-вытворчае таварыства “Рыса”. Дзеля такіх выстаў былі падрыхтаваны адмысловыя запрашэнні (мал. 22). Адметна, што запрашэнні на выставу “Сто малюнкаў Аляксандра Мемуса” былі выкананы ў розных колерах (белым і зялёным), назва выставы аформлена пазнавальным почыркам асабіста мастака, ды і сам ён хітравата касавурыцца з аўтапартрэта на наведвальніка мерапрыемства [40, арк. 1].

Пра асобныя падзеі з жыцця творчага чалавека лаканічным тэкстам распавядаюць і такія дакументы, як пасведчанне пра рэгістрацыю ў якасці кандыдата ў народныя дэпутаты Віцебскага гарадскога Савета народных дэпутатаў (1990 г.), анкета дэлегата VII абласной канферэнцыі Беларускага дабраахвотнага

таварыства аховы помнікаў гісторыі і культуры (1991 г.), удзячнасці за ўдзел у міжнародных мастацка-латаратурных пленэрах у г. Ружаныстоку (2001–2002, 2004–2005 гг.).

Шэраг архіўных спраў аб’яднаны ў групу “**Дакументы пра А.І. Мемуса**”. Найперш – гэта каля двух дзясяткаў артыкулаў пра выставы і творчасць А.І. Мемуса, апублікаваных у беларускіх і польскіх газетах, часопісах, электронных рэсурсах у 1987–2012 гг. Аўтарамі былі М. Паграноўскі – галоўны захавальнік Дзяржаўнага мастацкага музея Беларусі, М. Цыбульскі – мастацтвазнаўца і таварыш А.І. Мемуса, журналісты Я. Ільіна, Я. Шыдлоўская і інш.

Па-другое, побач са згаданымі артыкуламі захоўваюцца 3 кнігі водгукаў на творы А.І. Мемуса, самы ранні запіс у якіх – 7 сакавіка 1990 г., найбольш позні – 2 чэрвеня 2012 г. Рознымі почыркамі, кірыліцай і лацінкай пакінулі свае ўражанні на паперы студэнты, настаўнікі, харэографы, школьнікі... Сярод іншых чытаем тут такія надпісы: “Дзякую за пачуццё прагі жыць пасля фарбаў, ценяў і святла, што праплываюць перад вачыма”, “Праз які боль і пакуты, жорсткасць і разбурэнні прайшла душа гэтага Мастака-Чалавека?! Як дапамагчы і даць жыватворную вільгаць, каб душа заззяла на халсце?” [41, арк. 11, 19].

Вялікая група ў архіўным фондзе А.І. Мемуса – **выяўленчыя дакументы** (у адрозненне ад згаданых вышэй гэтыя створаны іншымі мастакамі і фатографамі). Адзін з двух маляваных партрэтаў, якія патрапілі сюды, гэта шарж, выкананы П. Анашчанкам у чэрвені 1983 г. І хоць аўтар прысвяціў яго “найшаноўнай паненцы Таццяне з выпадку абароны дыплама”, яна аддала твор любімаму выкладчыку [42, арк. 1]. Другі партрэт створаны аматарам акварэлі Ф. Гумедам прыкладна ў пачатку 1980-х гг.

Сярод фотаматэрыялаў налічваецца звыш 100 індывідуальных здымкаў А.І. Мемуса (ад 1950 г. да 2015 г.) [43, арк. 9; 44, арк. 5], іншымі словамі, ад школьнага да сталага ўзросту (мал. 23). Разам з імі – фатаграфіі сваякоў: дзеда Іосіфа Іосіфавіча, бацькі Іосіфа Іосіфавіча (дарэчы, мастак меў шанец таксама стаць Іосіфам, але ў самы апошні момант яго назвалі Аляксандрам), маці Лізаветы Платонаўны, сястры Ганны, жонкі Галіны. Пералічаныя фотаздымкі датуюцца 1932 г., 1950–1960-мі гг., амаль усе яны прадстаўлены арыгіналамі, ёсць толькі адна фотакопія з дакумента 1910-х гг.

На групавых фотаздымках зафіксаваны асноўныя жыццёвыя этапы А.І. Мемуса: вось ён з іншымі вучнямі 10-га класа Елізаўскай школы, затым – з навучэнцамі Уладзіслаўскага мас-

тацкага вучылішча, з саслужыўцамі. На шматлікіх фота – з ўдзельнікамі пленэраў і студэнтамі, такімі ж апантанымі, як і А.І. Мемус (мал. 24), з сябрамі клуба “Узгор’е”, якія расчышчаюць сучасныя віцебскай Пакроўскай царквы, з наведвальнікамі выстаў, вочы якіх з’яўляюцца ад захавання творчасцю А.І. Мемуса. Тут жа сабраны фатаграфіі выстаў яго карцін у г. Віцебску, г. Дордрэхце ў Галандыі, г. Ружаныстоку ў Польшчы, інтэр’ераў майстэрні і кватэры А.І. Мемуса.

Мастак захапляўся збіраннем не толькі прадметаў археалогіі, але і **паштовых картак**, якія затым ён таксама прадставіў у Дзяржаўны архіў Віцебскай вобласці. У калекцыі А.І. Мемуса налічвалася каля дзясятка паштовых картак з выявамі рэпрадукцый карцін, 20 картак з выявамі населеных пунктаў Расійскай імперыі за 1910-я гг., некалькі экзэмпляраў, прысвечаных гарадам Расіі ў міжваенны час, каля 50 паштовак з выявамі населеных пунктаў Еўропы, ЗША, Азіі, выданных у 1910–1930-я гг. Паштоўкі, надрукаваныя ў пазнейшы час – 1950-я – пачатку 2000-х гг. – цікавілі краязнаўцу ў меншай ступені, пра што сведчыць іх невялікая колькасць у архіўным фондзе. Асаблівае стаўленне ў А.І. Мемуса было да г. Віцебска, што заканамерна: па вуліцах гэтага горада мастак меў магчымасць шпацыраваць і сузіраць яго архітэктурную ледзьве не штодня. Адпаведна, і ў калекцыі выявы губернскага, а затым і абласнога цэнтра займаюць пачэснае месца (звыш 70 асобнікаў). Яны прадстаўлены фотакопіямі паштовых картак і фатаграфій канца XVIII – пачатку XX ст., здымкаў 1920–1930-х гг., а таксама арыгіналамі пасляваенных фотаздымкаў.

Дадаткам да архіўнага фонду мастака сталі **дакументы яго сына Міхаіла**, які нарадзіўся ў 1971 г. і трагічна загінуў у 1988 г. Вялікая колькасць малюнкаў – амаль паўтары сотні – гэта казачныя сюжэты, жывёлы, аўтамабілі, ваенная тэхніка, партрэты. Сюжэтныя малюнкі прасякнуты дынамікай, імкліваасцю, нібыта самалёт ці матацыкл зараз сарвецца з аркуша, праляціць побач і знікне ўдалечыні. Малады мастак аддаваў перавагу каляровым алоўкам, радзей выкарыстоўваў фламастары, шарыкавую ручку ці пастэль. А.І. Мемус клапаціўся сабраць нават самыя раннія малюнкі сына, зробленыя ў 1974 г.

Акрамя сваіх дакументаў А.І. Мемус здаў у архіў дакументы сваёй жонкі – Ірыны Віктараўны Магучай – мастачкі, творчасць якой вядома і ў яе родным Віцебску, і ў Заходняй Еўропе, і ў Ізраілі. Дакументы знакамітай мастачкі складаюць асобны вопіс – на 161 архіўную справу. А.І. Мемуса і І.В. Магучую звязвала моцнае каханне, якое можна наглядаць у шчаслівых тварах на фотаздымках і ў тым, як пачынаюць з’яўляцца вочы мастака, калі ён згадвае сваю

жонку. Ён ласкава называў яе Ішай, яна яго – Шушам, замілаванасцю адно адным прасякнуты тэксты на паштоўках, якія Ірына дасылала А.І. Мемусу з еўрапейскіх пленэраў. І.В. Магучая памерла ў 2010 г., але ў архіўным фондзе двое закаханых мастакоў назаўсёды разам.

Заклучэнне. Кароткі агляд дакументаў А.І. Мемуса толькі ў невялікай ступені раскрывае ўсю рознабаковасць сабранага ім архіўнага фонду, які ўтрымлівае каштоўныя крыніцы і па выяўленчым мастацтве другой паловы XX – пачатку XXI ст., і па гісторыі беларускай архітэктурны. Дакументы А.І. Мемуса – жывыя сведчанні грамадска-палітычных і культурных падзей г. Віцебска, погляд знутры, погляд непасрэднага ўдзельніка. Атрымаць асалоду ад працы са згаданымі матэрыяламі можа любы наведвальнік чытальнай залы Дзяржаўнага архіва Віцебскай вобласці.

ЛІТАРАТУРА

1. Дзяржаўны архіў Віцебскай вобласці (ДАВц). – Ф. 474. Воп. 1. Спр. 2.
2. ДАВц. – Ф. 474. Воп. 1. Спр. 4.
3. ДАВц. – Ф. 474. Воп. 1. Спр. 6.
4. ДАВц. – Ф. 474. Воп. 1. Спр. 15.
5. ДАВц. – Ф. 474. Воп. 1. Спр. 16.
6. ДАВц. – Ф. 474. Воп. 1. Спр. 19.
7. ДАВц. – Ф. 474. Воп. 1. Спр. 25.
8. ДАВц. – Ф. 474. Воп. 1. Спр. 30.
9. ДАВц. – Ф. 474. Воп. 1. Спр. 35.
10. ДАВц. – Ф. 474. Воп. 1. Спр. 38.
11. ДАВц. – Ф. 474. Воп. 1. Спр. 48.
12. ДАВц. – Ф. 474. Воп. 1. Спр. 62.
13. ДАВц. – Ф. 474. Воп. 1. Спр. 66.
14. ДАВц. – Ф. 474. Воп. 1. Спр. 47.
15. ДАВц. – Ф. 474. Воп. 1. Спр. 54.
16. ДАВц. – Ф. 474. Воп. 1. Спр. 76.
17. ДАВц. – Ф. 474. Воп. 1. Спр. 79.
18. ДАВц. – Ф. 474. Воп. 1. Спр. 98.
19. ДАВц. – Ф. 474. Воп. 1. Спр. 99.
20. ДАВц. – Ф. 474. Воп. 1. Спр. 103.
21. ДАВц. – Ф. 474. Воп. 1. Спр. 107.
22. ДАВц. – Ф. 474. Воп. 1. Спр. 115.
23. ДАВц. – Ф. 474. Воп. 1. Спр. 119.
24. ДАВц. – Ф. 474. Воп. 1. Спр. 110.
25. ДАВц. – Ф. 474. Воп. 1. Спр. 118.
26. ДАВц. – Ф. 474. Воп. 1. Спр. 132.
27. ДАВц. – Ф. 474. Воп. 1. Спр. 130.
28. ДАВц. – Ф. 474. Воп. 1. Спр. 136.
29. ДАВц. – Ф. 474. Воп. 1. Спр. 137.
30. ДАВц. – Ф. 474. Воп. 1. Спр. 138.
31. ДАВц. – Ф. 474. Воп. 1. Спр. 151.
32. ДАВц. – Ф. 474. Воп. 1. Спр. 174.
33. ДАВц. – Ф. 474. Воп. 1. Спр. 157.
34. ДАВц. – Ф. 474. Воп. 1. Спр. 156.
35. ДАВц. – Ф. 474. Воп. 1. Спр. 199.
36. ДАВц. – Ф. 474. Воп. 1. Спр. 202.
37. ДАВц. – Ф. 474. Воп. 1. Спр. 220.
38. ДАВц. – Ф. 474. Воп. 1. Спр. 232.
39. ДАВц. – Ф. 474. Воп. 1. Спр. 306.
40. ДАВц. – Ф. 474. Воп. 1. Спр. 310.
41. ДАВц. – Ф. 474. Воп. 1. Спр. 321.
42. ДАВц. – Ф. 474. Воп. 1. Спр. 329.
43. ДАВц. – Ф. 474. Воп. 1. Спр. 331.
44. ДАВц. – Ф. 474. Воп. 1. Спр. 332.
45. ДАВц. – Ф. 474. Воп. 1. Спр. 333.
46. ДАВц. – Ф. 474. Воп. 1. Спр. 350.

Паступіў у рэдакцыю 11.06.2024

Паэтыка і семантыка мастацкіх вобразаў у жывапісе і графіцы Алеся Мемуса

Цыбульскі М.Л.

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

У артыкуле ў кантэксце агульных праблем паэтыкі і семантыкі разглядаюцца асноўныя асаблівасці мастацкіх вобразаў у творах вядомага беларускага графіка і жывапісца Алеся Мемуса. Унікальнасць і непаўторнасць яго аўтарскай манеры паўстае ў гарманічным спалучэнні філасофска-рамантычнага мыслення творцы з высока-якаснай тэхнікай малюнка і вытанчанай каларыстычнай інтэрпрэтацыяй рэчаіснасці. Многія вобразы ў творах мастака не толькі філасафічныя, але і сімвалічныя.

Алес Мемус працуе ў межах уласнай сяміятычнай сістэмы, што і дазваляе яму па-рознаму і заўжды падкрэсліваць на па-аўтарску ўвасабляць тую ці іншую тэму. Для гэтага мастака прэстыж знака відавочны, і кожная рэальная выява ў яго творах патэнцыйная, нібыта з’арыентавана на ператварэнне ў знак. Вобразы ў кампазіцыях Мемуса – гэта заўсёды нейкая сгарманізаваная цэласнасць формы і зместу, магчыма, не да канца артыкуляванага і вызначанага, але заўжды падкрэслена індывідуальнага, эфектнага і выразнага.

Семантычныя сувязі паміж элементамі карціны ў Мемуса фарміруюцца і з дапамогай дынамізму кампазіцыйнай пабудовы, рытму, які адыгрывае вялікую ролю ў яго графіцы і жывапісе. Эстэтызацыя адлюстраваных аб’ектаў і рамантызацыя прыгажосці – яскравыя прыкметы графічных і жывапісных твораў Алеся Мемуса, якія надаюць ім вельмі прыцягальны характар.

У даследаванні аўтар аналізуе творы мастака, што былі выкананы ў розных графічных тэхніках – акварэлі, гуашы і алейным жывапісе – на працягу ўсёй творчасці. Разглядаюцца найбольш папулярныя тэмы, жанры і вобразы, што вызначаюць адметны характар творчай манеры Алеся Мемуса.

Ключавыя словы: Алес Мемус, жывапіс і графіка XX–XXI стст., паэтыка, семантыка, мастацкі вобраз, малюнак, акварэль, гуаш, пастэль, алейны жывапіс.

(Искусство и культура. – 2024. – № 3(55). – С. 12–16)

Poetics and Semantics of Artistic Images in the Painting and Graphics of Ales Memus

Tsybulsky M.L.

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

In the context of general problems of poetics and semantics, the article examines the main features of artistic images in the works of the famous Belarusian graphic artist and painter Ales Memus. The uniqueness and inimitability of his author’s manner arises from the harmonious combination of the creator’s philosophical and romantic thinking with high-quality drawing techniques and sophisticated coloristic interpretation of reality. Many images in the artist’s works are not only philosophical but also symbolic.

Ales Memus works within the limits of his own semiotic system, which allows him to embody this or that theme in a different and always emphatically authorial way.

For this artist, the prestige of the sign is obvious, and every real image in his works is potentially, as it were, oriented towards becoming a sign. The images in Memus’s compositions are always a kind of harmonized unity of form and content, perhaps not fully articulated and defined, but always emphasized individual, effective and expressive.

Semantic connections between the elements of the picture in Memus are formed with the help of the dynamism of the compositional structure, rhythm, which plays a big role in his graphics and painting. Aesthetization of depicted objects and romanticization of beauty are prominent features of Ales Memus’ graphic and painting works, which give them a very attractive character.

In the article, the author analyzes the works of the artist, which were made in various graphic techniques, watercolor, gouache and oil painting throughout the entire career of Ales Memus. The most popular themes, genres and images that determine the distinctive nature of the artist’s creative manner are considered.

Key words: Ales Memus, painting and graphics of the 20th–21st centuries, poetics, semantics, artistic image, drawing, watercolor, gouache, pastel, oil painting.

(Art and Cultur. – 2024. – № 3(55). – P. 12–16)

Творчасць А. Мемуса дастаткова добра вядома даследчыкам беларускага мастацтва XX–XXI ст., яго асноўныя творы сёння знаходзяцца ў мастацкіх музеях нашай краіны. Безумоўна, сярод аналітыкаў яго творчасці вядомыя беларускія мастацтвазнаўцы, якія ў сваіх публікацыях паспрабавалі дакрануцца да вызначэння адметнасцей індывідуальнай манеры А. Мемуса. І тым не менш нельга ўпэўнена сцвярджаць, што глыбінныя пласты вобразнай прасторы яго графічных і жывапісных твораў грунтоўна прааналізаваны. Даследаванне розных аспектаў паэтыкі і семантыкі ў творах гэтага мастака мае важнае значэнне, дазваляе наблізіцца да асэнсавання і спасціжэння сутнасці вобразаў, якія ён стварае. Безумоўна, кожнае такое набліжэнне ўсяго толькі інтэрпрэтацыя аўтарскіх сэнсаў, якая раскрывае для нас адметныя асаблівасці яго аўтарскага светапогляду.

Мэта артыкула – прааналізаваць асноўныя асаблівасці паэтыкі і семантыкі мастацкіх вобразаў у жывапісе і графіцы Алеся Мемуса.

Пазіцыя ў мастацтве. У фарміраванні А. Мемуса, гэтага арыгінальнага творцы, важную ролю адыграла нацыянальная самасвядомасць. Яшчэ ў час вучобы ў Акадэміі мастацтваў у Ленінградзе Алесь Мемус захапіўся нечакана для сябе беларускасцю. “На вольны летні пленэр упершыню паехаў на Радзіму ў Беларусь. Тут нанова нарадзілася мая душа, тут яна набыла крылы...”¹ Менавіта зварот да сваіх вытокаў, да ведаў па гісторыі, культуры беларускага народа з цягам часу ператварылі мастака ў носьбіта гэтых традыцый. Сапраўды, “Алесь Мемус – эталон мастака-інтэлігента, здольнага насіць у сабе культуру мінулага, знайсці тонкія ніткі памяці аб мінулым, арганічна звязаць іх з сучаснасцю” [1].

У каталозе адной з першых сваіх персанальных выстаў А. Мемус адзначаў: “Мой вышэйшы натхняльнік – неабсяжны свет прыродных формаў і рытмаў (...) Усё існае перапоўнена таемным жыццём, дзе Боская радасць мяжуе з дыханнем смерці...” [2]. Аднак высока ацэньваючы Боскую прыгажосць зямнога свету мастак, між тым, зусім не схільны быў адназначна пераносіць яе ў свае творы. Кампазіцыі А. Мемуса – гэта своеасаблівыя праекцыі матэрыяльных рэаліяў у вобразнай прастору, “пабудаванай” светаўспрыняццем творцы.

Унікальнасць і непаўторнасць яго аўтарскай манеры паўстае ў гарманічным спалучэнні філасофска-рамантычнага мыслення творцы з высокакаснай тэхнікай малюнка і вытанчанай каларыстычнай інтэрпрэтацыяй рэчаіснасці. Многія вобразы ў творах мастака не толькі філасафічныя, але і сімвалічныя.

Прытым шматслаёвая сэнсавая структура падобных знакавых формаў накіравана на тое, каб пагрузіць кожную аб’ект/з’яву ў прастору паэтычных і рамантычных сэнсаў.

Мадэлі для А. Мемуса, як і іншыя аб’екты адлюстравання, – гэта заўжды ўвасабленне прыгажосці, гармоніі, кахання. Разам з тым мастака хвалююць “вечныя” праблемы. У многіх сваіх творах ён нібы разважае аб жыцці, смерці і вечнасці... Ёсць і вобразы-канстанты (адным з якіх, напрыклад, з’яўляецца кветка), што прадстаўлены ў розных сэнсавых кантэкстах.

Алесь Мемус працуе ў межах уласнай семантычнай сістэмы, што і дазваляе яму па-рознаму і заўжды падкрэслена ўвасабляць тую ці іншую тэму. Для гэтага мастака прэстыж знака відавочны, і кожная рэальная выява ў яго творах патэнцыйна з’арыентавана на пераўвасабленне ў знак. Рух ад вобраза да знака, асабліва ўласцівы мове сучаснага, постмадэрнісцкага мастацтва, раскрывае дынаміку развіцця вобразнага сэнсу ў большасці кампазіцый гэтага майстра. Спецыфічныя трансфармацыі часу і прасторы – неад’емная рыса большасці твораў А. Мемуса.

Для мастака важны не толькі аб’ект адлюстравання, але і яго аўра. Даволі часта ён выкарыстоўвае ў сваіх творах адны і тыя жа прадметы, але пры тым імкнецца да іх разнастайнай семантычнай інтэрпрэтацыі. Дзякуючы розным кампазіцыйным інварыянтам, вобразным кантэкстам А. Мемус узмацняе гучанне ў нечым сімвалічных і архетыпічных выяў, імкнецца да іх амбівалентнасці.

Вобразы ў кампазіцыях Мемуса – гэта заўсёды нейкая сгарманізаваная цэласнасць формы і зместу, магчыма, не да канца артыкуляванага і вызначанага, але заўжды падкрэслена індывідуальнага, эфектнага і выразнага. Вялікую ролю ў перадачы зместу і арганізацыі сэнсаў адыгрывае ўнутраная драматургія вобразнага поля. Усе сродкі мастацкай выразнасці ў яго творах – каларыт, рытм і пластыка – працуюць на вобраз. Асобныя элементы кампазіцыі натуральна і арганічна дзіўным чынам пераплятаюцца. Лёгкасць і віртуознасць у лінейнай і пластычнай інтэрпрэтацыі формы ўдала спалучаюцца з высакароднай вытанчанасцю каларыстычнага рашэння. Асабліва роля ў кожнай кампазіцыі мастака належыць деталі, яе форме, пластыцы, яе культурнаму кантэксту. Безумоўна, “ключы ад вобраза” схаваны і ў эмацыянальнай выразнай назве карціны.

Семантычныя сувязі паміж элементамі карціны ў Мемуса фарміруюцца і з дапамогай дынамізму кампазіцыйнай пабудовы, рытму, які адыгрывае вялікую ролю ў яго графіцы і жывапісе. Магчыма яго роля не заўсёды адразу прасочваецца, але менавіта рытм хутка

¹ З інтэрв’ю.

настройвае глядача на адпаведны лад. У творах А. Мемуса рытм перададзены то геаметрыяй і архітэктонікай формаў, то прасторавымі суадносінамі, то святлом. Уласцівыя большасці жывапісных твораў мастака “халодны арыстакратызм фарбаў”, каларыстычная стрыманасць і сапраўдная феерыя паўтаноў вылучаюць А. Мемуса сярод многіх віцебскіх творцаў.

Алесь Мемус заўжды імкнуўся да пошуку арыгінальных рашэнняў, шмат эксперыментаваньняў, змяняючы пастаўленыя перад сабой творчыя задачы... Як сэнсавыя, так і кампазіцыйна-пластычныя, жывапісныя. Сярод першых, напрыклад, падмена “логікі” пабудовы вобраза парадоксамі. Мастака на розных этапах творчасці хвалявалі і больш канкрэтныя, чыста тэхналагічныя праблемы, накіраваныя на пераадоленне супраціву матэрыялу, які вядомы ўсім мастакам. Супраціў матэрыялу, што надае працэсу творчасці асаблівую энергетыку, у якой, на погляд А. Мемуса, “вышэйшая “радасць” мастака. Пры гэтым Алесь Мемус цудоўна разумее, што “ў мастацтве многае немагчыма дасягнуць зьнянацку. Можна толькі дапаўняць праз уласны вопыт”².

Эстэтызацыя аб’ектаў і рамантызацыя прыгажосці – яскравыя прыкметы яго графічных і жывапісных твораў, якія надаюць вельмі прыцягальны характар работам. Відавочна мае рацыю Л.У. Вакар, калі адзначае КРАСУ як “сутнасць мастакоўскага аповяду Алеся Мемуса. Што б ён не маляваў: краявід, партрэт, нацюрморт – паўсюдна глядача сустрэне знак прыгажосці” [3, с. 3–4]. У Мемуса краса не проста аб’ект абагаўлення. Яна арганічная частка вобразнага ладу ўсіх твораў мастака. Відавочна, што ў гэтым вызначальнай уяўляецца роля густу мастака, які насуперак прынятаму меркаванню, не толькі не перашкаджае элегантнай праяве яго індывідуальнасці, але раскрывае надзвычай высокі ўзровень развіцця яго асобы, яго інтэлект, энергію.

Ці не на ўсіх этапах творчасці А. Мемуса на яго ўплывала і паэзія. У пэўны час розныя аўтары, але заўжды тыя, якія “клаліся яму на мелодыю душы”: Бадлер і Рэмбо Хафіз і Апалінэр, Бродскі і Верхарн, Рыльке і Багдановіч і многія, многія іншыя.

Высакародная, шляхетная і свабодалюбівая натура Алеся Мемуса катэгарычна ніколі не прымала шэрасці і аднатыпнасці мыслення ў мастацтве. Творца здаецца заўжды імкнуўся насуперак усяму жыццю стыхійна ў гэтым свеце. Яго з дзяцінства асабліва захаплялі лёс вольнага мастака і жыццё непазбаўленае пакут, але асвечанае боскай тайнай светаўладкавання. Бунтарскі дух стаў відавочнай прыкметай яго творчага і педагогічнага іміджу... Яго хранічная

(па словах самога мастака) аддаленасць ад Саюза мастакоў на працягу доўгага часу была свайго роду пратэстам. А. Мемус заўсёды імкнуўся быць незалежным ад пасада, званняў, саюзаў, суполак... Займаўся любімай справай і аддаваўся ёй цалкам³.

Разам з тым А. Мемус хоць і аддаваў сябе ў поўнай меры мастацтву выяўленчаму, не менш прафесійна і апантана займаўся айчынай гісторыяй і археалогіяй, мастацкай фатаграфіяй і калекцыяніраваннем старажытнасцей, краязнаўствам і мастацтвазнаўствам. Выдатныя фотаздымкі помнікаў беларускай архітэктуры, зробленыя А. Мемусам, неаднойчы друкавалі розныя беларускія перыядычныя выданні.

Графіка. Нягледзячы на творчую шматграннасць, працу ў розных тэхніках, Алесь Мемус заўжды лічыў сябе выключна графікам. І прычына была не толькі ў тым, што мастак скончыў графічны факультэт у Інстытуце жывапісу, скульптуры і архітэктуры імя Іллі Рэпіна Акадэміі мастацтваў СССР (Ленінград, 1974), дзе ў якасці дыпломнай работы стварыў афармленне і ілюстрацыі да паэмы Я. Коласа “Сымон-музыка”. Выдатная адзнака за гэту кваліфікацыйную работу была хутчэй сведчаннем шчырага і моцнага захаплення А. Мемусам беларускасцю і працай графічнымі матэрыяламі.

Мастак працуе ў розных графічных тэхніках (малюнак алоўкам, туш, пяро, вугаль, сангіна, фламастар, пастэль, змешаная тэхніка), але доўгі час лічыў менавіта жывы малюнак ці не асноўным кірункам сваёй творчасці. На графічных аркушах А. Мемуса “пануе вострахарактарная, рухомая, зграбная лінія, якая з’яўляецца той дамінантай, на якой трымаецца вобразны лад твораў” [4, с. 78]. У яе далікатнасці і вытанчанасці, звільстасці і плаўнасці, рытмічнай экспрэсіўнасці і эмацыянальнай насычанасці яскрава праяўляецца характар мастака.

Першая персанальная выстава “20 малюнкаў А. Мемуса” адкрылася ў Віцебску ў магазіне “Мастацтва” 1 верасня 1986 года. Ужо ў той час былі відавочныя жанравыя прыхільнасці мастака, цэнтральнае месца сярод якіх займалі партрэт, нацюрморт і пейзаж.

Графічны партрэт – адно з першых і моцных захапленняў А. Мемуса. У Віцебску ён малюе студэнтаў, калег – выкладчыкаў мастацка-графічнага, натуршчыц... Мастак шукае незвычайныя ракурсы, працуе над дынамікай. У яго партрэтах “характар кожнага персанажа нараджаецца разам з настроем майстра ў пэўны момант” [2]. Пазней шмат партрэтаў перыяду 1976–1996 гг. мастак аб’яднае ў адну серыю “Пялёсткі”...

² З інтэрв’ю.

³ З інтэрв’ю.

Піша А. Мемус і партрэты блізкіх яму людзей, а прыязджаючы да бацькоў у Рагачоў вечарамі малюе сваю нястомную мадэль маці. Але часцей за ўсё, безумоўна, звяртаецца да партрэтаў (у розных тэхніках) сваёй жонкі Ірыны Магучай. Ці не самы экстравагантны з іх навагрудскі партрэт Ірыны, які выкананы чорным алоўкам і... чырвоным віном! Гэта “Рамантычны партрэт” (1991).

Партрэт, як і іншыя творы А. Мемуса, не пазбаўлены рыс стылістыкі мадэрну. Гэта відавочна і ў агульных прынцыпах формаўтварэння і ў своеасаблівай іканаграфічнай інтэрпрэтацыі вобразаў. У пабудове агульнай кампазіцыі, з асаблівай прыхільнасцю да хвалепадобных ліній, да дэкаратыўнай выразнасці кожнай дэталі. І пры тым у кожным вобразе за знешняй эфектнасцю мы бачым характар, індывідуальнасць, асобу...

Жаночыя вобразы асабліва частыя ў графічных творах А. Мемуса. Дзяўчаты на яго малюнках вытанчаныя і грацыёзныя. Мастак ловіць іх мімалётную прыгажосць — прыгажосць погляду, паставы, рухі, іх непасрэднасць і непаўторнасць. Асобная група твораў — аўтапартрэты мастака, якія былі выкананы ў розныя гады. Кожны з іх, а іх больш дзясятка, адметны пэўнай эмацыянальнай і псіхалагічнай танальнасцю.

Не менш папулярны, чым партрэт, у графіцы А. Мемуса матыў кветак, а летам яшчэ і траў. З захапленнем ён маляваў алоўкам і пастэллю рагачоўскія чорныя мальвы і сонечнікі, лужаснянскія званочкі... Падкрэсліваў, што лепей за ўсё маляваць бліжэй да вечара, калі ў змроку пасяляецца ў травах і тайна, і казка⁴. Ужо ў пачатку 1980-х з’яўляюцца ў творчасці мастака і кампазіцыі з сухімі кветкамі (“Нацюрморт з сухімі гваздзікамі” (1982, аловак). Пазней ён стане адным з цэнтральных і ў графіцы, і ў жывапісе. Сярод краявідаў замалёўкі, якія мастак ствараў у час шматлікіх вандровак па беларускіх гарадах і мястэчках, зачараваны тамтэйшымі помнікамі (ці іх рэшткамі) старажытнай архітэктуры.

Этапнымі для прэзентацыі графічнай творчасці мастака сталі дзве персанальныя выставы, што адбыліся ў 1990 годзе: “Сто малюнкаў Аляксандра Мемуса” ў Цэнтры Марка Шагала (Віцебск) і “Выбраныя малюнкi” ў Доме работнікаў мастацтва (Мінск). У пачатку 90-х мастацтвазнаўца М. Паграноўскі адзначае: “А. Мемус — сапраўдны майстар малюнка. (...) Для яго малюнак — гэта паслухмяны інструмент мастацкага мыслення і творчасці” [5, с. 38–39]. А ў 1993 г. часопіс “Малодосць” публікуе пра творчасць мастака развагі Я. Шунейкі [6, с. 96–97], а ў якасці ілюстрацый прадстаўляе пастэлі апошніх гадоў. Пастэль мастак выкарыстоўвае то самастойна, то разам з іншымі графічнымі матэрыяламі.

У 2002 годзе мастак задумвае і пачынае даволі фарматную серыю “Гатычныя рэмінісцэнцыі” (2003–2010) спачатку на 24 аркушы; пазней скарачае яе да 14. У серыю ўвайшлі такія творы, як “Вадалей”, “Давід”, “Кароль”, “Міфалогія”, “Нірвана” і іншыя. Менавіта трыма аркушамі з гэтай серыі мастак прыняў удзел ў Другім біенале графікі ў Пецябургу (2003).

Акварэльныя нацюрморты. Ужо ў сярэдзіне 1980-х мастак звяртаецца да акварэлі, але ўсуп’ёз, на яго думку, пачынае займацца ёю толькі з 1989 года. Ужо на выставах акварэлістаў у пачатку 1990-х, дзе А. Мемус паказаў уласныя акварэлі, яго прызнаюць сапраўдным карыфеем і майстрам гэтай тэхнікі.

Акварэлі А. Мемуса — гэта вытанчаны крохкі свет філасафічных і шмат у чым загадкавых вобразаў, якія пранізаны сімваламі. Ствараючы нібыта ірэальную прастору ў сваіх акварэльных аркушах, мастак асаблівую ўвагу надае фону, які становіцца істотным кампанентам вобразнай характарыстыкі.

Вызначыць жанравую прыналежнасць яго акварэльных твораў не заўжды магчыма. Большасць яго кампазіцый, якія фармальна адносяць да нацюрмортаў, такімі не з’яўляюцца. Гэта хутчэй тэматычныя кампазіцыі, а часам, дакладней будзе сказаць, што гэта партрэты рэчаў, “сімвалы ўспрымання мастаком часу, які не шкадуе ні чалавека, ні дарагіх яму ўспамінаў” [7, с. 12]. Даволі часта ў цэнтры ўвагі гістарычныя артэфакты, якія не пазбаўлены асацыяцый, сімвалічнага кантэксту.

Традыцыйны нацюрморт А. Мемуса не задавальняе, ён прагне больш сур’ёзнага дыялогу з натурай. Яго прыцягвае знакавая пабудова вобразнасці, разбурэння традыцыйнае прасторы, умоўнасці колеру.

Адзін з найбольш распаўсюджаных вобразаў-знакаў ў акварэлях мастака — кветка. Кветкі ўвогуле ў мастака даволі часта паўстаюць як выразны сімвал хуткаплыннасці, недаўгавечнасці жыцця, незваротнасці часу, росквіту і зняпаду. Поўны біялагічны цыкл яе “жыцця” — ад нараджэння, праз квітнеючую прыгажосць сталасці, да завядання і смерці — перакладзены на мову знакавых метафар, складае канцэптуальна-філасофскі кантэкст твораў “Толькі імгненне” (1990), “Прысутнасць сухога нарцысу” (1994), “Прыходзім і адыходзім” (1999). У многіх вобразах гучыць непазбежны трагізм жыцця з уласцівымі яму іспытамі і пакутамі, кароткаімгненнымі хвілінамі гармоніі і шматлікімі момантамі расчараванняў.

Выявы сухіх кветак, якія даволі часта можна ўбачыць у кампазіцыях А. Мемуса, гэта своеасаблівае сцвярджанне пазачасавага характару прыгажосці, яе нескаронасці і неўміручасці.

⁴ З інтэрв’ю.

Вобраз засохлых кветак як своеасаблівае дакрананне да вечнасці... Разам з тым ружа ў карцінах А. Мемуса – гэта сімвал прыгажосці мімалётнага жыцця і разам з тым увасабленне шэрагу розных эмацыянальна-псіхалагічных станаў чалавечай натуры (цыкл кампазіцый “Саната руж”, “Сухія ружы” (1988), “Чорная ружа” (1994), “Зьмярканне” (1995), “Вецер” (1996), “Накцюрн” (1996), “Элегія” (1996)).

Шэраг твораў, якія ствараліся ў канцы 1980-х – 90-я гады пазней склаліся ў знакавыя для творчасці мастака цыклы «Уздоўж берага» (1987–1992), «Сведкі» (1992–1995) і “Знак часу” (1995–1999). Алесь Мемус вольна вандруе праз культурныя слаі стагоддзяў (“Культурны слой” (1996), “Знак культуры” (1998), “Цывілізацыя” (1996)). Калі ж датыкаецца да аскепкаў старасветчыны, заўважае нават дробныя рэчыўныя прыкметы таго ці іншага гістарычнага этапа (“Рэха мадэрну” (1994). Пры гэтым мастак адлюстроўвае не столькі саму рэч, колькі свае ўражанні ад яе, стварае ў кампазіцыях спецыфічнае “асяроддзе” для выяваў гэтых рэчаў, каб жыццё іх у гэтай віртуальнай прасторы магло доўжыцца вечна. Ці то гэта дэкаратыўная заколка Х ст., якая зачаравала мастака дасканаласцю плеченага арнаменту (“Раскоша” (1997)), ці то старажытныя крэсівы (“Патрэба агню” – 1999 і “Попел” – 1999), фрагменты старажытнай віцебскай керамікі і кафлі (“Шкло і кафля” (1989)), шкла (“Сем бітых келіхаў” (1994), “Парфенон” (1999)) і драўлянай скульптуры (“Белы жаробка” (1995)).

Нярэдка ў кампазіцыях з цыклу “Знак часу” мастак адмаўляецца ад складаных канструкцый, прадстаўляе рэч фронтальна, дае магчымасць панаглядаць за ўжо бачаным, пераасэнсаваным ўжо вядомым (“Пацір” (1997), “Крыж” (1997)). Падобныя творы становяцца своеасаблівым рытуалам, мэта якога, хутчэй за ўсё, засяродзіць увагу не на імгненнях жыцця рэчы, а на яе сутнаснай значнасці. Паганства і хрысціянства, якія гістарычна сталі рэальнымі грунтам у фарміраванні духоўнасці беларускага народа, удала суіснуюць у творах А. Мемуса. Многія каларыты ў яго акварэлях “сугучныя” з вядомым усім эфектам паціны часу. Нярэдка ў творах Мемуса пры ўсёй складанасці каларыстычнага ладу і багацці нюансаў дамінуюць халодныя тоны, узмацняюць пачуццё драматызму, трывожнасці.

У экспазіцыі персанальнай выстаўкі акварэлі ў Нацыянальным мастацкім музеі Беларусі (Мінск) у 1992 годзе гледачы ўбачылі вялікую акварэльную калекцыю, аснову якой склаў цыкл “Сведкі”. А ў 1999 г. у Віцебску ў Мастацкім музеі адбылася яшчэ адна персанальная выстава А. Мемуса “Урокі акварэлі”.

Гуаш і алейны жывапіс. Эксперыменты з гуашай у сярэдзіне 1980-х – пачатку 1990-х

для А. Мемуса былі імкненнем да лаканічнасці ў трактоўцы формы і чысціні каларыстычнага рашэння (“Вечар у Шклове” (1986), “Сухія нарцысы ў белым збанку” (1994)). І разам з тым гуаш, як жывапіс, на наш погляд, мастак не ўспрымаў.

У канцы 1990-х – пачатку 2000-х мастак захоплены алейнай тэхнікай жывапісу. Піша алейны аўтапартрэт (1997), невялікія алейныя нацюрморты (“Сем каштанаў” (1997), “Пялёсткі ружы і мёртвая страказа” (1997), “Монадуэт” (2002), “Яблык” (2004)) і пейзажы (“Від з акна” (2000)), у якіх з вялікім натхненнем засвойвае гэту тэхніку, шукае ўласныя трансфармацыі формы і колеру.

У 2004 г. А. Мемус напісаў невялікую памерах кампазіцыю “Двое”, на якой адлюстраваны два бітыя келіхі як сымбаль былое аднасці душ. А таксама задумаў цэлую серыю міні-кампазіцый з той жа назваю, але розных па вобразным строі, пластыцы, танальнасці і каларыце. На працягу пяці гадоў мастак пісаў творы гэтай серыі. У 2010 годзе, калі не стала Ірыны Магучай, серыя налічвала 22 карціны. А. Мемус назваў гэту лічбу “ахоўна-недатыкальнай” і спыніў працу. Гэта серыя была прадстаўлена віцебскаму гледачу ў 2012 годзе і прысвечана музею творцы, яго каханай і спадарожніцы жыцця, той, што многія гады натхняла яго. Сярод алейных твораў неабходна прыгадаць і трыпціх “Наш Караткевіч”, напісаны ў 2000 г. і прадстаўлены на выставе, прысвечанай Ул. Караткевічу.

Заклучэнне. У сваёй творчасці А. Мемус ніколі не прытрымліваўся ніякіх стылістычных і тэхнічных меж. Ад самага пачатку ў вобразнасці твораў мастака намеціліся асацыятыўнасць, схільнасць да разнастайных гістарычных алюзіяў і рэмінісцэнцый, зварот да айчынай мастацкай культуры мінулых эпох. Творцу ўласцівыя эстэтычна вытанчаны густ і арыстакратызм творчага духу. Элітарны характар мастацтва А. Мемуса праяўляецца і ў спецыфічнай сістэме камунікатыўных сувязей, з’арыентаванай на пэўныя духоўныя арыенціры асобы гледача.

ЛІТАРАТУРА

1. Лысенка, Л. Сляды сардэчных захапленняў / Л. Лысенка // Культура. – 2003. – 11–17 студз. – С. 7.
2. Погорелова, О. Уступны артыкул / О. Погорелова // Каталог выставки «Сто рисунков А. Мемуса». – Витебск, 1989. – С. 3.
3. Вакар, Л.У. Уступны артыкул / Л.У. Вакар // Каталог выставки «Алесь Мемус, акварэля». – Витебск, 1993. – С. 34.
4. Базан, Л. Сто малюнкаў А. Мемуса / Л. Базан // Мастацтва Беларусі. – 2000. – № 9 – С. 78.
5. Паграноўскі, М. Неабсяжны свет формаў і рытмаў... / М. Паграноўскі // Мастацтва Беларусі. – 1990. – № 12. – С. 38–39.
6. Шунейка, Я. 3 мамінага акна / Я. Шунейка // Маладосць. – 1994. – № 2. – С. 96–97.
7. Пастернак, Т. «Урокі акварэлі» Алесь Мемуса / Т. Пастернак // Народнае слова. – 1999. – 20 лістап. – С. 5.

Паступіў у рэдакцыю 29.08.2024

УДК 745/749:7.071.4(476)

Пятьдесят пять лет в сфере культуры, искусства, образования (К юбилею профессора Г.Ф. Шауро)

Ушакова В.М.

Учреждение образования «Белорусский государственный
университет культуры и искусств, Минск

Данное исследование посвящено педагогической, научной и творческой деятельности выпускника 1971 года художественно-графического факультета ВГУ имени П.М. Машерова Григория Федоровича Шауро. Автор раскрывает роль известного белорусского ученого в интеллектуально-творческом сообществе республики. В статье также подчеркивается его значительный вклад в развитие художественного образования, отечественного искусствоведения и эстетического воспитания современной молодежи. На примере разносторонней деятельности Г.Ф. Шауро прослеживается путь к Акме как наиболее высокому уровню интеллектуальной деятельности, гражданской активности и профессионального мастерства.

Ключевые слова: искусство, творчество, художественное образование, декоративно-прикладное искусство, искусствоведение, наука, культура.

(Искусство и культура. – 2024. – № 3(55). – С. 17–20)

Fifty-Five Years in the Sphere of Culture, Art, Education (to Professor G.F. Shauro's Jubilee)

Ushakova V.M.

Education Establishment "Belarusian State University of Culture and Arts", Minsk

The material of the article is concerned with the pedagogical, scientific and creative activities of Shauro Grigory Fedorovich, a 1971 graduate of Vitebsk State University Art Faculty, which reveals his role and place in the intellectual and creative community of our Republic. The article also highlights his significant contribution to the development of art education, national art criticism and aesthetic education of modern youth. Using the example of G.F. Shauro's versatile activities, the path to the top of Acme, the highest level of intellectual activity, civic engagement and professional skills, is traced.

Key words: art, creativity, art education, decorative and applied arts, art criticism, science, culture.

(Art and Cultur. – 2024. – № 3(55). – P. 17–20)

Выпускник 1971 года художественно-графического факультета Витебского педагогического института имени С.М. Кирова Григорий Федорович Шауро является одной из заметных фигур среди специалистов, окончивших это престижное учебное заведение. Он родился в Лепельском районе Витебской области. После окончания института и аспирантуры Академии наук Беларуси вся его дальнейшая судьба связана с научной, преподавательской, общественной и творческой деятельностью, становлением его как ученого, художника, педагога, создателя своей научной школы.

Из его биографии мы узнаем, что в трудные послевоенные годы он окончил среднюю школу, работал на производстве и в 1963 г. был призван на срочную службу в ряды Советской Армии. Любовь к творчеству и активные занятия рисованием положительно сказались на армейской службе. Зачисленный в батарею управления воинской части на должность планшетиста и штабного художника, он три года по роду службы был связан с изобразительной и творческой деятельностью. В свободное время от воинских занятий эстетизировал «красные уголки» подразделений,

Адрес для корреспонденции: e-mail: shauro-hudoghnik@rambler.ru – В.М. Ушакова

создавал творческие работы, осуществлял художественное оформление территорий военного городка. За примерную службу и ответственное отношение к порученному делу в конце армейского срока командование полка в исключительном порядке разрешило ему поступать в качестве абитуриента на художественно-графический факультет Витебского педагогического института имени С.М. Кирова (аббревиатура учебного заведения в 1960-е годы). И среди поступающих абитуриентов, по его рассказам, он был единственным в солдатской форме. Безмерное счастье вызвал у него тот момент, когда будущий профессор получил вызов на учебу.

Годы учебы на художественно-графическом факультете составили целую эпоху на жизненном пути Григория Федоровича как студента. Пять лет активных творческих занятий, каждодневное общение с педагогами- профессионалами, увлекательный интенсивный труд в живописных и графических мастерских родного факультета стали поистине совершенно новым и счастливым для него мерилем жизни. Сегодня ученый с благодарностью вспоминает многих педагогов, которые помогли ему сформироваться как специалисту и, прежде всего, как человеку, который старался впитать в себя лучшие традиции Витебской педагогической и художественной школы, продолжателями которой еще в то время оставались Валентин Константинович Дежиц, Дмитрий Павлович Генеральницкий, Валентин Карлович Зейлерт, Григорий Филиппович Кликушин, Анатолий Федорович Ковалев, Иван Михайлович Столяров, Виктор Никонович Виноградов, Василий Григорьевич Шаталов, Евгений Александрович Василенко, Леонид Михайлович Цибульский, Феликс Федорович Гумен, Леонид Сергеевич Антимонов, Альберт Васильевич Некрасов, Елена Тихоновна Жукова и многие другие [1].

Вместе с творческой деятельностью склонность к исследовательской работе проявилась у Григория Федоровича еще в студенческие годы. После окончания института, посвятив несколько лет педагогическому поприщу на кафедре декоративно-прикладного искусства в родной альма-матер, он поступил в аспирантуру Института искусствоведения, этнографии и фольклора Академии наук Беларуси. Будучи аспирантом, он активно трудится над научной темой исследования, связанной с развитием традиционного декоративно-прикладного и народного изобразительного искусства. Работа в залах московской библиотеки им. В.И. Ленина и библиотеках Минска, многочисленные

экспедиционные поездки к народным мастерам и самодеятельным художникам по всей Беларуси, изучение и научный анализ их творчества на протяжении ряда лет составили затем основу кандидатской и докторской диссертаций, защищенных им в 1983 и 2009 гг.

Научная и педагогическая деятельность.

В течение 30 лет профессор Г.Ф. Шауро возглавляет кафедру декоративно-прикладного искусства в БГУКИ, ведет отбор талантливой молодежи для учебы и вместе с педагогическим коллективом готовит специалистов к профессиональной деятельности в области художественного творчества и эстетического воспитания подрастающего поколения. Сегодня воспитанники, подготовленные на кафедре ДПИ БГУКИ, успешно трудятся преподавателями в общеобразовательных и художественных школах, руководителями молодежных студий изобразительного искусства, домов ремесел, а также в художественно-творческих ведомствах Министерства культуры, реставрационных мастерских. После окончания магистратуры и аспирантуры работают преподавателями в колледжах и учреждениях высшего образования художественного профиля.

Григорий Федорович проводит активную педагогическую и воспитательную работу среди студентов. Только за последние годы свыше пятидесяти студентов его кафедры стали лауреатами Фонда Президента по поддержке талантливой молодежи, обладателями престижных премий международных конкурсов и фестивалей в области изобразительного и декоративно-прикладного искусства. К трудолюбивому, доброжелательному, умелому педагогическому руководителю и воспитателю тянется молодежь. Неиссякаемая энергия, деловитость, научная компетентность, настойчивость в достижении цели, скромность, доброта и отзывчивость снискали Григорию Федоровичу заслуженный авторитет и уважение среди студентов, коллег и интеллектуально-творческой общественности.

Огромная научная работа Мастера тесно переплетается с деятельностью по подготовке кадров высшей квалификации. Он читает курсы лекций, ведет практические занятия, руководит научными исследованиями аспирантов, возглавляет научную лабораторию и управляет кафедрой. За весь период его кафедра подготовила свыше тысячи высокопрофессиональных специалистов в области традиционного и современного декоративно-прикладного искусства.

В настоящее время на кафедре ДПИ работают 20 педагогов и сотрудников, из них 2 доктора

наук, 3 кандидата наук, доценты и старшие преподаватели. Это члены Союза художников Беларуси, Союза дизайнеров и Союза мастеров народного творчества. Кафедра тесно сотрудничает с заказчиками кадров, которыми являются Национальный художественный музей Республики Беларусь, Национальный исторический музей Республики Беларусь, Национальная академия наук Беларуси, колледжи искусств, детские художественные школы, организации дополнительного образования и др. Так, на базе Национального художественного музея с 2019 г. функционирует филиал кафедры ДПИ, где создаются необходимые условия организации образовательного процесса для подготовки специалистов по направлениям специальностей, проводятся мероприятия с целью адаптации студентов в процессе обучения к производственным условиям, приобретения навыков работы в трудовых коллективах. Кроме того, филиалом кафедры обеспечивается учебная, производственная и преддипломная практика, выполняются курсовые, дипломные работы, магистерские и кандидатские диссертации по направлениям деятельности музея. Сотрудники музея привлекаются к проведению занятий и руководству научными исследованиями. Предоставляется возможность повышения квалификации ППС кафедры путем стажировки на базе музея [2].

Следует сказать, что в структуру БГУКИ входит художественная галерея, которая является основной площадкой, где проводятся все мероприятия, связанные с презентациями художественно-творческой деятельности студентов и преподавателей кафедры ДПИ. На базе художественной галереи осуществляется защита дипломных работ студентов, проводятся творческие фестивали, посвященные знаменательным датам в истории страны, а также персональные выставки творческих работ педагогов кафедры, известных художников и мастеров народного творчества.

Нельзя не отметить и тот вклад, который вносит Григорий Федорович в подготовку научных кадров. Им подготовлено четыре кандидата наук, он руководитель многочисленных магистерских исследований. Сегодня Г.Ф. Шауро – крупный ученый в области искусствоведения, автор более 200 научных работ, среди которых 20 монографий, учебников и учебно-методических пособий. Им впервые разработаны теоретические и прикладные основы развития отечественного народного изобразительного искусства, выявлены и определены роль и место традиционного творчества в национальной художественной культуре.

Будучи авторитетным ученым в области искусствоведения, Григорий Федорович является членом двух советов по защите докторских и кандидатских диссертаций в Белорусском государственном университете культуры и искусств и Национальной академии наук Беларуси. Им рецензируются кандидатские и докторские диссертации, он также выступает в качестве официального оппонента на их защите. Кроме того, ежегодно возглавляет государственные аттестационные комиссии по оценке деятельности аспирантов в Белорусской государственной академии искусств и Витебском государственном университете имени П.М. Машерова.

В 1985 г. ему присвоено звание профессора, а за большие заслуги в деле эстетического воспитания молодежи, подготовки кадров в сфере художественного творчества в 2000 году была вручена Государственная премия Республики Беларусь в области гуманитарных и социальных наук «За духовное возрождение». В 2022 году Григорий Федорович удостоен правительственной награды – «Медаль Франциска Скорины».

Сила таланта. Хотелось бы сказать несколько слов и о его творческой деятельности. Являясь членом Союза художников Беларуси, Г.Ф. Шауро зарекомендовал себя в кругах творческой общественности как весьма оригинальный художник в акварельной, масляной живописи и графике с особой исполнительской манерой и философским осмыслением бытия реальной жизни. Будучи включенным в активную научно-исследовательскую деятельность, общественную и педагогическую работу, оставаясь на протяжении десятков лет заведующим кафедрой, он сумел ярко раскрыться в жизни, неразрывно связанной с художественным творчеством. При постоянной занятости в научной и образовательной сферах, он старается находить время для работы на мольберте и изображать окружающий мир неповторимыми изобразительными средствами. Сегодня в творческом каталоге Григория Федоровича насчитывается свыше двухсот произведений, выполненных в самых разных техниках и содержательных трактовках. Основное внимание художник уделяет акварельной живописи, школу которой, как и многие воспитанники витебского худграфа, прошел у выдающихся художников-акварелистов нашего времени Ивана Михайловича Столярова и Феликса Федоровича Гумена.

Г.Ф. Шауро известен как участник 27 выставок самого разного масштаба – персональных, республиканских и международных.

Его работы находятся не только в музеях Беларуси, но и в частных коллекциях Германии, Англии, Норвегии и других стран Западной Европы. О творчестве Григория Федоровича пишет отечественный искусствовед И.М. Елатомцева: «...Большинство его пейзажей – “Над озером”, “Лепельщина”, “На Северной Двине”, “Октябрьский мажор”, “Браславские дали” и др. написаны в панорамном характере с широким захватом пространства по законам оптической середины, часто с высокой точкой зрения, едва не с птичьего полета, с обязательным присутствием водной глади – озер, рек, моря. Отсюда картины становятся всеобъемлющими. Соответствующие названия работ словно уносят ввысь мечты и воспоминания художника о родном крае, о тех местах, в которых он бывал и которые смог передать с особым масштабом мысли и созвучием цветов. Это песня о родной Беларуси...» [3, с. 22]. Действительно, его творческие работы посвящены красоте белорусской природы, тем местам, где родился и откуда его путь был устремлен в большую творческую жизнь. Он с особой любовью и проникновением передает изумительную красоту своего края, который стал его большой и малой родиной. Эти строки в чем-то созвучны с мыслью известного белорусского поэта Артура Вольского, который писал:

Як і кожны ў маёй старане,
я багацце нясметнае маю.
Ды не ў грошах, не ў золаце, не!
У любові да роднага краю.

Как общественный деятель, Григорий Федорович проводит значительную работу по линии Союза мастеров народного творчества, ежегодно участвует в составе жюри конкурсов в различных номинациях традиционного народного искусства на фестивале «Славянский базар в Витебске», республиканских праздниках-конкурсах «Вясновы букет», «Калядная зорка», а также во многих других мероприятиях, посвященных знаменательным событиям и датам. Будучи заместителем председателя Союза мастеров народного творчества, он уделяет немалое внимание работе президиума союза, рецензирует материалы вступающих в его члены, дает характеристику и оценку их творческой деятельности, а также решает вместе с членами

президиума вопросы по присвоению званий как отдельным мастерам, так и творческому коллективу в целом [3].

Заключение. И вот, перебирая в памяти весь жизненный путь Григория Федоровича, взвешиваешь события прошлого, сопоставляешь их с современностью и приходишь к выводу, что для человека величайшим счастьем является возможность жить и работать на Родине, хранить память о своих предках и пронести эту память с чувством любви и уважения через всю сознательную жизнь, передавать личный опыт, знания людям и доброту следующим поколениям.

Человек в целом и особенно в профессиональной его составляющей формируется в течение всей жизни и на всех ступенях образования, что позволяет понимать сущность развития системы просвещения в стране и роль педагога в социальном и инновационном развитии общества и государства. Актуальность проблемы формирования интеллектуально-творческого потенциала человека определяет потребность поиска наиболее рациональных путей совершенствования профессиональных качеств ученого, педагога, художника и общественного деятеля в области гуманитарного образования и воспитания, о чем свидетельствует и жизненный путь доктора искусствоведения, профессора Григория Федоровича Шауро. Сегодня в образовательной сфере он воспитывает студенческую молодежь, учит ценить и помнить историю Родины, которую создавали наши прадеды, деды, родители... Они боролись и побеждали, созидали ту жизненную платформу, на которой все мы сейчас находимся, поэтому мы, переняв эстафету у предыдущих поколений, стремимся достойно двигаться в новом витке современной цивилизации.

ЛИТЕРАТУРА

1. Ушакова, В.М. На перекрестках времени / В.М. Ушакова. – Минск: Кнігазбор, 2019. – 84 с.
2. Шауро, Г.Ф. Кафедра декоративно-прикладного искусства и ее роль в современном развитии народной художественной культуры Беларуси / Г.Ф. Шауро // Веснік БДУКМ. – 2023. – № 4. – С. 125–132.
3. Григорий Шауро. Ученый, педагог, художник: альбом / М-во культуры Респ. Беларусь, Белорус. гос. ун-т культуры и искусств. – Минск: БГУКИ, 2016. – 190 с.

Поступила в редакцию 11.06.2024

УДК 730:7.071.4:378.096(476.5-25)

Педагог и скульптор Иван Иванович Колодовский

Исаков Г.П.

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

В статье рассматриваются некоторые аспекты биографии, учебы, педагогической и творческой деятельности преподавателя и скульптора Ивана Ивановича Колодовского. На кафедре изобразительного искусства, где в разные годы работали выпускники художественных учебных заведений Москвы, Ленинграда, Владивостока, Одессы, Вильнюса, Минска, на протяжении пяти десятилетий преподает выпускник художественно-графического факультета Витебского государственного педагогического института имени С.М. Кирова И.И. Колодовский. Преподаватель и скульптор, с одной стороны, является достойным воспитанником факультета, а с другой – долгие годы его символом. В наставнической деятельности И.И. Колодовского главной составляющей стало изложение теоретического и практического курсов пластической анатомии и скульптуры для студентов художественно-графического факультета. В работе определяются особенности создания галереи скульптурных портретов представителей факультета (студентов, преподавателей, выпускников, художников), выражающих главную тему творчества скульптора. Материалы исследования основаны на воспоминаниях и размышлениях самого скульптора, его учеников и коллег.

Ключевые слова: преподаватель и скульптор Иван Иванович Колодовский, витебский художественно-графический факультет, скульптура, пластическая анатомия, скульптурный портрет.

(Искусство и культура. – 2024. – № 3(55). – С. 21–28)

Teacher and Sculptor Ivan Ivanovich Kolodovsky

Isakov G.P.

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

The article addresses some aspects of the biography, studies, pedagogical and creative work of teacher and sculptor Ivan Ivanovich Kolodovsky. Vitebsk State S.M. Kirov Pedagogical Institute Art Faculty graduate Kolodovsky I.I. has been teaching at Fine Arts Department for fifty years, where graduates of art establishments of Moscow, Leningrad, Vladivostok, Odessa, Vilnius and Minsk worked in different years. The teacher and sculptor is, on the one hand, the product of Art Faculty and, on the other, has been its symbol for many years. The main components of I.I. Kolodovsky's teaching Art students were Theoretical and Practical Courses of Plastic Anatomy and Sculpture. The text of the article presents features of creating a gallery of sculpture portraits of the Faculty representatives (students, teachers, graduates, artists) who make up the main topic of the sculptor's artistic work. The research materials are based on the reminiscences and reflections of the sculptor himself, his pupils and colleagues.

Key words: teacher and sculptor Ivan Ivanovich Kolodovsky, Vitebsk Art Faculty, Sculpture, Plastic Anatomy, sculpture portrait.

(Art and Cultur. – 2024. – № 3(55). – P. 21–28)

В 2024 году исполняется пятьдесят лет с начала преподавательской деятельности на художественно-графическом факультете ВГУ имени П.М. Машерова педагога и скульптора Ивана Ивановича Колодовского. Если учесть, что мастер сам является выпускником худграфа, то получается без малого вся его жизнь связана с художественно-графическим факультетом в Витебске.

Цель публикации – раскрыть некоторые аспекты биографии, учебы, педагогической

и творческой деятельности преподавателя и скульптора Ивана Ивановича Колодовского.

Детство и юность. Поясняя происхождение своей фамилии, И.И. Колодовский, вспоминает, что родители его матери жили большой семьей с пятью дочками на хуторе Колодовка возле села Высочаны Лиозненского района¹.

Обозначая дату своего рождения, скульптор ссылается на рассказы родной тети,

¹ Воспоминания И.И. Колодовского, ноябрь – декабрь 2023 г. Рукопись находится в архиве автора.

Адрес для корреспонденции: e-mail: isakov.g.p@yandex.ru – Г.П. Исаков

которая вспоминала, что мальчик родился «в середине декабря сорок пятого года в сильную пургу в роддоме возле железнодорожного вокзала разрушенного Витебска». До шестилетнего возраста Иван с матерью жил в землянке на Песковатике в районе «звездочки».

В 1951 году после рождения еще одного ребенка семья Колодовских переехала в коммунальный дом на улице Революционной (возле теперешнего Витебского завода электроизмерительных приборов). Но радость оказалась недолгой, так как вскоре в комнату в шестнадцать квадратных метров подселили еще одну семью из трех человек – мать с двумя малолетними сыновьями. Такой коммуной и жили еще более десяти лет.

Вспоминая годы детства и юности, И.И. Колодовский отмечает, что учила и воспитывала его, как и многих юнцов из послевоенного поколения, во многом, улица. На улице носились ватагой по котлованам и строящимся коробкам зданий (нередко с риском для жизни), играя в «войну» и «пятнышки», во дворах и на пустырях гоняли в футбол, играли на мелочь в «шлеп» и «стенку», в городских руинах взрывали самодельные «бомбы» с карбидом, глушили рыбу в реке (стремясь расширить скудный рацион питания), выстаивали длинные бесконечные очереди в магазинах и торговых точках за хлебом, сахаром, солью, керосином.

По словам И.И. Колодовского, еще в детском саду у него проявился интерес и любовь к музыке и хореографии, увлечения позднее получили развитие в школе, армии, институте.

В 1953 году началась для И.И. Колодовского школьная пора. Сначала мальчик учился в 25-й средней школе на улице Дзержинского, а в 1957 году в четвертый класс был переведен в школу-интернат (размещалась в здании возле костела Св. Варвары в районе Полоцкого рынка), где жизнь была размеренной и более сытной, а учеба насыщенной и интересной. Воспитателями в классах были бывшие фронтовики. Черчение и рисование в школе-интернате преподавал выпускник художественно-графического факультета Витебского государственного педагогического института /ВГПИ/ имени С.М. Кирова начала 1960-х годов Альфред Адольфович Романовский, он же был руководителем кружка рисунка.

В интернате юноша приобщился к спорту (легкая атлетика, штанга, игровые дисциплины), а также начал посещать городскую студию народного танца (в клубе треста № 9), которой руководил хореограф Алтыбаев. И.И. Колодовский вспоминает, что уже «в шестом классе свободно вальсировал с партнершей».

Парадоксально, но к моменту окончания школы-интерната к своим самым серьезным увлечениям в жизни будущий преподаватель и скульптор относил спорт и радиотехнику.

Также характерной чертой молодого человека в тот период была «стойкая самостоятельность». Аргументируя последнее утверждение, И.И. Колодовский вспоминает, что в шестнадцать лет они вдвоем с другом с разрешения родителей летом ездили в Крым к родственникам напарника, где удалось немного заработать на уборке винограда; а своеобразным результатом поездки стала покупка первых наручных часов.

Главной «стержневой» мыслью после окончания школы для молодого, вступающего в жизнь, человека стало «получение высшего образования – но не спортивного, не художественно-творческого, а стать инженером, но не интеллигентом». В 1964 году И.И. Колодовский «смело» сдает вступительные экзамены в один из самых престижных вузов Беларуси – Минский радиотехнический институт и не набирает необходимых для зачисления баллов.

Осенью того же года И.И. Колодовский был призван в ряды Советской Армии, где «попал в небольшую группу призывников со спортивно-артистическими, художественными качествами» и оказался в танковой части в Заслоново Лепельского района Витебской области. В течение года новоиспеченный солдат оформлял боевые листки, стенгазеты, отстаивал честь полка, участвуя в кроссах и других спортивных мероприятиях (даже боксировал), выступал в концертах в составе хореографической группы с танцами народов СССР.

В 1965 году рядового Колодовского переводят в полк связи в г. Борисов в роту обслуживания штаба Армии, где режим службы был «через день на ремень». В свободное от службы время он интенсивно занимался спортом, много читал (в полку была отличная библиотека), посещал исторические места региона. В штабе Армии встретил студента художественно-графического факультета Леонида Мирзояна, которого призывали на службу с третьего курса института. Эта встреча и последующее тесное общение привело к тому, что И.И. Колодовский стал часто копировать иллюстрации, выполнил из глины портрет В. Маяковского, вылепил и отлил из гипса свой автопортрет.

Будущий преподаватель и скульптор упоминает еще об одном событии, ставшем значимым в его последующей жизни и творчестве. Дело в том, что в период службы Колодовского умер один из старших

офицеров штаба Армии и по инициативе группы его коллег было принято решение в память о скончавшемся создать его портрет в гипсе. К этой работе был привлечен выпускник одного из художественных вузов, солдат последнего года службы (фамилия неизвестна), однако завершить бюст он не успел из-за демобилизации из рядов Вооруженных сил. Ответственность за завершение портрета была возложена на плечи И.И. Колодовского и с ней он успешно справился. Именно этот момент скульптор считает «отправной точкой» на скульптурно-портретной стезе в своем творчестве.

Учеба на художественно-графическом факультете. Вскоре после демобилизации осенью 1967 года из рядов Советской Армии И.И. Колодовский уже трудился на ВЗЭПе подсобным рабочим и учился на подготовительных курсах для поступающих на художественно-графический факультет ВГПИ имени С.М. Кирова.

Наряду с описанной выше «отправной точкой» на творческом пути И.И. Колодовского очень знаковой и судьбоносной оказалась встреча с Дмитрием Павловичем Генеральницким. Однажды случайно увидев в городе на рекламном щите Дома культуры объявление о приеме желающих в студию при Доме народного творчества молодой рабочий решил в нее записаться. Студией с февраля 1959 года руководил преподаватель ВГПИ имени С.М. Кирова выпускник художественно-графического факультета Московского городского педагогического института Д.П. Генеральницкий [1]. Примечательной особенностью студии было то, что ее посещали и горожане, и студенты художественно-графического факультета, а размещалась она в корпусе «старого худграфа» на улице Чехова. В студии Д.П. Генеральницкий курировал подготовку нескольких абитуриентов, поступающих на художественно-графический факультет. Следует отметить, что среди вступительных экзаменов были и испытания по специальным дисциплинам – рисунку и черчению. Спецдисциплинами и занимался педагог с некоторыми студийцами. Дополнительные задания по рисунку и черчению получал и И.И. Колодовский. «... И вот уже с 24-го февраля я занимался у преподавателя скульптуры худграфа Генеральницкого. Лепили розетку. Тяжело, но очень доволен. Принес ему свои работы, то есть бюст, барельеф и деревянные вещи. Ему понравился бюст и барельеф, их он оставил в мастерской. На неделю дал он нам задание по композиции и рисунку» (запись 29 февраля 1968 года) [1, с. 40].

Усердием, исполнительностью, умением мыслить начинающий студиец привлек к себе внимание педагога и вскоре стал его любимым учеником. И.И. Колодовский впоследствии отмечал, что педагог был для него как отец, а он для него – как сын, которого нужно опекать, учить и воспитывать.

После поступления на художественно-графический факультет студент И.И. Колодовский наряду с учебной деятельностью продолжал заниматься в скульптурной студии, в студенческом кружке наброска под руководством О.Г. Орлова, посещал открытую при институте танцевальную студию (руководитель Алтыбаев), участвовал в различных общественных мероприятиях.

В первые годы обучения И.И. Колодовский выполнил несколько скульптурных композиций и рельефов на тему революции и гражданской войны (местонахождение неизвестно). На третьем курсе начинающий скульптор задумал вылепить портрет художника Ю.М. Пэна и начал собирать и изучать иллюстративный и архивный материал. И.И. Колодовский встречался с жителями Витебска, знавшими живописца, разговаривал с учившимся у Пэна преподавателем факультета В.К. Зейлертом, ездил в г. Зарасай Литовской ССР на родину художника, где встречался с его родственниками, посетил Национальный государственный художественный музей в Минске, где на тот момент хранилась основная часть работ из художественного наследия Ю.М. Пэна. Итогом проведенного студентом исследования стала курсовая работа о жизни и творчестве художника (И.И. Колодовский отказался от создания скульптурного портрета Пэна, т.к. к этому времени бюст художника был выполнен его учителем Д.П. Генеральницким).

Еще в годы учебы на художественно-графическом факультете И.И. Колодовский начал работать лаборантом на кафедре изобразительного искусства.

В июне 1973 года начинающий скульптор защитил на «отлично» дипломную работу «Радость», представлявшую собой скульптурную композицию из двух фигур – бегущие мальчик и жеребенок (модель парковой скульптуры).

Формально руководителем диплома считался выпускник художественно-графического факультета Николай Михадюк, преподававший скульптуру после смерти в июле 1972 года Д.П. Генеральницкого. Рецензентом и руководителем был также художник и скульптор

из Минска, преподаватель Белорусской академии искусств Анатолий Ефимович Артимович.

В том же 1973 году выпускник художественно-графического факультета ВГПИ имени С.М. Кирова по специальности «учитель черчения, рисования и трудового обучения» И.И. Колодовский получил направление на работу в среднюю школу в Никрополье Витебского района, где наряду с предметами по профилю обучал учеников вождению и устройству трактора.

В непродолжительный период работы в Никропольской школе молодой учитель принял участие в судьбе восьмиклассника Александра Лисова, будущего коллеги-преподавателя вуза, кандидата искусствоведения. А. Лисов вспоминает, что «самым памятным в общении с Иваном Ивановичем /.../ было участие в работе кружка по изобразительному искусству, который он стал вести. /.../ У меня с детства был интерес к рисованию, немного получалось писать акварелью. Рисовал я охотно /.../ Но из того, что было на занятиях кружка, меня больше всего привлекали разговоры об истории искусства. Тогда это были темы из истории классического искусства»².

(В Никропольской школе И.И. Колодовский встретил свою супругу – половинку на всю оставшуюся жизнь; Галина Федоровна (выпускница факультета начальных классов Мозырского государственного педагогического института) работала в школе старшей пионервожатой).

Преподавательская деятельность скульптора. Осенью 1974 года И.И. Колодовский принял предложение вернуться на художественно-графический факультет ВГПИ имени С.М. Кирова, но уже в качестве преподавателя (рисунка, скульптуры и папье-маше). Преподавание на худграфе имеет ряд специфических особенностей: среди последних следует отметить то обстоятельство, что наряду с преподавательской и педагогической деятельностью каждый преподаватель факультета должен заниматься научными изысканиями и творчеством. Нередко преподавателями из упомянутой выше триады главный доминирующий акцент делается на той или другой составляющей. И.И. Колодовский преуспел во всех трех ипостасях.

Как уже отмечалось ранее, в сентябре 2024 года исполняется полвека с начала преподавательской деятельности И.И. Колодовского на художественно-графическом факультете. За это время педагог успел поработать преподавателем, старшим преподавателем,

доцентом в нескольких подразделениях: на кафедре рисунка и живописи (1974–1976); на кафедре труда и декоративного искусства (1976–1978), на кафедре художественного конструирования и методики трудового обучения (1978–1991); на кафедре изобразительного искусства (с 1991). Как и его первому учителю Д.П. Генеральницкому, И.И. Колодовскому довелось преподавать студентам факультета сразу несколько специальных дисциплин, среди которых теоретические и практические занятия по скульптуре, пластической анатомии, рисунку. (Причем, курс пластической анатомии с 1980-х до начала 2000-х годов И.И. Колодовский преподавал также и в Витебском государственном технологическом институте (ныне ВГТУ) на кафедре дизайна). При всей мягкости и тактичности поведения И.И. Колодовский проявил себя требовательным и компетентным преподавателем [2].

С.В. Медвецкий вспоминает: «Иван Иванович Колодовский преподавал у нас скульптуру и пластическую анатомию на первом курсе. Прежде всего хотелось подчеркнуть его педагогические качества. Характерной чертой преподавателя было умение донести до каждого студента задание и через определенное время объяснить ошибки, причем всегда это он делал очень корректно, постоянно дополняя этот процесс великолепным чувством юмора. Каждое слово, сказанное педагогом, студенты воспринимали с большим вниманием. Время на занятиях и в общении с мастером проходило незаметно»³.

Скульптор отмечает важную роль и значимость системы повышения квалификации преподавателей вузов в советский период, особенно для молодых начинающих художников-педагогов. Уже в мае – июне 1977 года молодому преподавателю удалось попасть на стажировку в Белорусский государственный театрально-художественный институт в Минске и поработать на кафедре скульптуры под руководством скульпторов Андрея Бембея и Анатолия Аникейчика. С 15 сентября 1989 года по 15 января 1990 года И.И. Колодовский в течение четырех месяцев повышал свой профессиональный уровень на ФПК при Московском высшем художественно-промышленном училище (бывшее Строгановское) у скульптора А.Г. Кнорре. Кроме теоретических и практических занятий по рисунку и скульптуре, результатом курсов стало написание «реферата-статьи» о руководителе Белорусского государствен-

² Из воспоминаний А.Г. Лисова (январь 2024 г.).

³ Из воспоминаний С.В. Медвецкого (январь 2024 г.).

ного художественного техникума в Витебске М.А. Керзине – «Белорусская скульптура 1920-х – 1930-х годов и “Школа М.А. Керзина”».

Опубликованные за период преподавательской деятельности учебно-методические издания И.И. Колодовского разнообразны по тематике и иллюстрируют круг исследуемых проблем. Это «Методические рекомендации по изготовлению изделий из папье-маше для студентов ХГФ» (1984), учебно-методические комплексы для студентов по изобразительному искусству (2003, 2006), курс лекций «Пластическая анатомия» (2006), иллюстрированный словарь-справочник по пластической анатомии (2009), учебное пособие для студентов «Основы пластической анатомии. Пропорции тела человека» (2016), справочник «Витебские маршруты. Мастера скульптуры – городу» (2021).

Следует особо отметить, что с середины 1970-х годов на протяжении долгого времени И.И. Колодовский собирал материал для кандидатской диссертации «Проблемы жанровой скульптуры Белоруссии». И хотя работа не была доведена до завершения, материалы исследования нашли свое отражение в ряде докладов и публикаций на научно-практических конференциях разного уровня.

На протяжении нескольких десятилетий И.И. Колодовский руководил кружком скульптуры для студентов художественно-графического факультета. За эти годы сотни ребят прикоснулись к искусству пластики, ощутили и прониклись магией скульптуры. Многие из кружковцев в последствии в качестве дипломного проекта выбрали скульптуру. Ученик, друг и коллега С.Н. Сотников вспоминает, что «занятия проходили в 121 кабинете, на первом этаже. Первое, что впечатлило – это конечно мастерская. Небольшое помещение было полностью заполнено скульптурами, стеллажами с начатыми учебными работами, каркасами, пластилином, всевозможными пособиями, плакатами, скульптурными станками и столами. Занятия кружка проходили на станках, лепили из глины, пластилина. Было тесно, но очень уютно. Работали в основном с моделью, выполняли различные задания с натуры. Иван Иванович очень подробно объяснял последовательность выполнения работы, по ходу очень точно подмечал ошибки, подсказывал решения тех или иных проблем. На занятиях присутствовала творческая, рабочая атмосфера. В конце сеанса за чаем вели душевные беседы⁴.

И.И. Колодовский сам и вместе со студентами факультета регулярно принимал участие

в различных общественных мероприятиях.

Время от времени на занятиях по скульптуре студенты под руководством И.И. Колодовского выполняли различные задания местных властей по украшению города Витебска к праздникам, карнавальным шествиям и т.п. Автору статьи вспоминается случай, когда в конце 1970-х годов в канун новогодних праздников руководством института был получен приказ срочно соорудить у входа в парк «Мазурино» огромного снеговика высотой 4–5 метров. Вместо занятий в скульптурной мастерской у ребят (девчонок было решено не привлекать) появился шанс заняться монументальной скульптурой на свежем воздухе. В руководимой И.И. Колодовским спецгруппе насчитывалось 6–7 студентов; из подручных средств имелась четырехметровая лестница (по этой причине от «старого худграфа» в «Мазурино» и обратно шли пешком) и несколько лопат (очень пригодился строительный мастерок). Самым простым оказалось «скатать» из снега первый крупный (более 2 метров в диаметре) нижний шар. Следующий шар (больше 1,5 м) с горем пополам закатили по лестнице и закрепили на первом. А вот с последним шаром изрядно намучились, хотя тот и был самым «мелким», ну не хотел он катиться по круто установленной лестнице вверх, все норовил сползти и свалиться вниз, а мы, как муравьи, пытались этому воспрепятствовать. По-моему, с третьей попытки наши усилия все-таки увенчались успехом, и промокшие насквозь, чуть очумевшие от осознания величия свершенного, с чувством выполненного долга мы с лестницей на плечах и лопатами наперевес двинулись в обратный путь. Смеркалось... (Как выяснилось позднее, чистовую обработку и раскраску снеговика выполнили на следующий день, но уже без нашего участия).

И.И. Колодовский рассказывал об участии в еще одном городском мероприятии – карнавале, посвященном Дню города. К карнавальному шествию удалось изготовить на аудиторных занятиях в технике папье-маше несколько крупногабаритных масок из поролон, которым одарили студентов во время прохождения производственной практики на мебельной фабрике города Витебска. (Главная заслуга в успехе предприятия принадлежала, по словам И.И. Колодовского, активному студенту В. Сагану, сумевшему объяснить важность и значение акции). Впоследствии более десятка лет маски использовались в постановках студенческого театра миниатюр, КВНе, хит-парадах и разных действиях, карнавалах и шествиях.

⁴ Из воспоминаний С.Н. Сотникова (февраль 2024 г.).

По просьбам и заказам различных организаций (воинских подразделений, частей МЧС и др.) в рамках курсовых и дипломных работ студентами художественно-графического факультета под руководством и при участии И.И. Колодовского был выполнен ряд бюстов и рельефов личностей, героически проявивших себя при исполнении воинского и гражданского долга.

Портрет в творчестве скульптора. Творческое наследие преподавателя и скульптора И.И. Колодовского разнообразно – медали, медальоны, рельефы, бюсты, объемные скульптурные композиции, но, по словам самого художника, он «в первую очередь выбрал для себя портрет» [3]. Среди портретных образов скульптора значимые общественно-политические деятели, поэты, актеры, художники и обыкновенные простые «смертные» – коллеги, студенты, родные и близкие.

Одно из самых значимых мест в портретной скульптуре И.И. Колодовского занимает тема «Художники», представленная в образах поэтов, актеров, художников. В этом ряду следует отметить портреты актеров Национального академического драматического театра имени Якуба Коласа в Витебске Иосифа Матусевича (1980) и Анатолия Труса (1980).

Скульптор признается, что при работе над портретами для него главным было передать трепетное состояние воплощаемой актером роли на сцене. Одухотворенность сценического образа присутствует в обоих произведениях. Примечательно, что если А. Труса (закончил Витебское художественное училище перед Великой Отечественной войной) И.И. Колодовский знал через родных и знакомых и целенаправленно искал возможность вылепить портрет артиста, то встреча с И. Матусевичем оказалась совершенно случайной. Любители парилки «пересеклись» в бане на улице Жесткова и, впечатленный выразительностью внешних данных «собрата по венику», скульптор предложил ему позировать для портрета, и был искренне рад, что актер (как выяснилось позднее) сразу же согласился. При выполнении портретов И.И. Колодовский использовал наряду с работой с натуры весь доступный иллюстративный и фотоматериал. Преподаватель в последние приглашал И. Матусевича на «старый худграф» на встречу со студентами в рамках кураторских мероприятий. Скульптор вспоминает, что ребята были впечатлены способностью актера перевоплощаться прямо на глазах, меняя ипостаси одну за другой.

Отдельную сферу скульптурно-портретной деятельности И.И. Колодовского составляют работы, посвященные представителям Витебской художественной школы и прежде всего художественно-графического факультета – художникам, коллегам-преподавателям и студентам, выпускникам. В галерее созданных скульптором образов отображены представители разных поколений: молодые и умудренные жизненным опытом, начинающие студенты и состоявшиеся авторитеты, с различными судьбами, в каждой из которых важной составляющей был, есть или будет художественно-графический факультет, где всех объединяет принадлежность к худграфовскому братству.

Несколько портретов коллег-преподавателей по художественно-графическому факультету были созданы И.И. Колодовским для увековечивания памяти товарищей и друзей, ушедших в мир иной, и стали составной частью могильных надгробий.

В конце 1980-х годов на кладбище в Мазурино был установлен памятник Олегу Ивановичу Семенову (1938–1986). Выпускник худграфа О.И. Семенов два десятилетия, до последних дней жизни, преподавал на кафедре декоративно-прикладного искусства ВГПИ имени С.М. Кирова. Проект памятника разработал его друг и коллега И.П. Хитько. По замыслу надгробие составил блок из дикого камня призмovidной формы с единственной обработанной плоскостью, а в выбранной нише размещался выполненный И.И. Колодовским портрет Семенова, отлитый из металла. Портрет отличается лаконичностью и простотой форм, словно подчеркивающие твердость характера уверенного в себе, упрямого и сильного человека; а направленный вперед и в никуда, словно застывший взгляд, лишен суетности и обыденности бренной земной жизни.

Памятник преподавателю кафедры изобразительного искусства Александру Федоровичу Карпану (1953–2016) создан дуэтом скульпторов С.Н. Сотниковым и И.И. Колодовским. Памятник представляет собой стелу с наложенной на нее прорезной рельефной композицией из бронзы, в которой сочетается поясной портрет художника в характерной позе со скрещенными на груди руками (на первом плане) и багетовая рама за спиной с заключенным в нее витебским пейзажем и витающим в небесах восьмиконечным православным крестом. Композицию надгробия дополняют размещенные у основания плиты атрибуты искусства и цветы, которые так любил писать в натюрмортах мастер акварели А.Ф. Карпан.

В середине 1990-х годов И.И. Колодовским был изготовлен медальон из силумина для надгробия преподавателя кафедры изобразительного искусства Олега Григорьевича Орлова (1934–1995). Досконально зная коллегу, скульптор смог передать в портрете живописца оригинальность и сложность его личности, где простота и слитность форм символизируют цельность и твердость натуры, а кажущаяся угрюмость характера передана через бугристую фактуру словно избитой оспой кожи лица.

Еще один медальон, выполненный И.И. Колодовским в виде палитры (с именем и годами жизни), является частью оформления надгробия первого учителя скульптора Дмитрия Павловича Генеральницкого (автором «Икара» (первый вариант), а на данный момент шестиконечного креста из композитного полимера является скульптор А. Гвоздикив).

По признанию скульптора, ему труднее даются женские образы, в которых сложнее уловить и передать свойственные прекрасному полу пульсирующие тонкие нюансные (или бурные) проявления эмоций. И все же автору удается отразить в своих женских образах и незамутненность, и одухотворенность, и хрупкость студенческой юности (портреты студенток факультета «Лариса» (1995), «Наташа» (1995)), и активность, и пассионарность молодых педагогов-художников (портрет «Лилия Павлова» (1998)), и холодность, и сознание собственной значимости умудренного опытом зрелого авторитета (портрет «Татьяна Котович» (2018)).

Как уже отмечалось, в портретной галерее И.И. Колодовского предстает многоликий и многогранный худграф, где лица и образы живых и здравствующих соседствуют с портретами давно или совсем недавно ушедших в мир иной. Композицию одних отличает лаконизм и простота, где в портрете выразительные средства сводятся к минимуму, а трактовка образа ограничивается только пластическим решением головы (портреты «Николай Михадюк» (1974), «Олег Семенов» (1985), «Вячеслав Шамшур» (1985), «Василий Васильев» (2010)).

Ряд работ скульптора представляют собой бюсты, где в композиционном решении значимую роль (в той или иной степени) играют наклон и поворот головы портретируемого, соотношенные и увязанные с ракурсом плечевого пояса и торса (или его частью). (портреты «Евгений Антонов» (1984), «Александр Досужев» (2012)).

Оплечный бюст Евгения Антонова словно отсылает нас к традициям ренессансной

Италии, когда произведения устанавливались либо на фасаде здания, либо внутри помещения над дверью или над камином, поэтому они исполнялись скульпторами с учетом того, что зритель их будет видеть снизу. И.И. Колодовскому удалось передать в образе художника и педагога внутреннее горение ищущего истину человека. При обобщенности пластического решения портрета акцент сделан на характерном ракурсе торса, наклоне и повороте головы со взглядом, устремленным в вечность и, одновременно, в себя.

По-разному решены скульптурные портреты деканов художественно-графического факультета Василия Григорьевича Шаталова и Валентина Петровича Климовича. Если бюст В.П. Климовича (2020) отличает относительная динамичность композиционного решения и очевидная эмоциональная наполненность, то в портрете В.Г. Шаталова (2023) акцент сделан на статичности, некоторой отстраненности и условности, работе присуща определенная одутловатость форм.

Из серии «Художники» одним из самых характерных представляется портрет выпускника художественно-графического факультета, художника Валерия Чукина (1990). Образ получился неоднозначный, сложный и противоречивый. Портрет отмечен внутренним напряжением и экспрессивной выразительностью, этюдной заостренностью образа. В нем удивительным образом сочетаются пронзительный романтизм натуры и фатумная трагическая предначертанность; парадоксальное сочетание цельности и разъятости, твердости, категоричности и хрупкости, ранимости.

За почти полвека творческой деятельности скульптор лишь изредка обращался к медальерному искусству. Так, в конце 1980-х годов по заказу властей города Витебска И.И. Колодовский выполнил настольную медаль к 135-летию со дня рождения Ю.М. Пэна. На лицевой стороне медали размещен стилизованный портрет художника, а на оборотной – композиция, составленная из элементов мастерской (мольберт, живописные полотна) и архитектурного пейзажа Витебска. Работу отличает лаконизм и простота форм.

Только в глине сохранился «Эскиз памятной медали М. Керзину», где на лицевой стороне отображен директор БГХТ Михаил Аркадьевич Керзин, а на другой – здание, в котором в Витебске размещалось учебное заведение в 1925–1941 гг. Медаль отмечена точностью портретной характеристики, обилием деталей пейзажа и тщательностью их проработки [4].

Одной из значимых работ скульптора стал портрет известного государственного и политического деятеля, выпускника ВГПИ имени С.М. Кирова Петра Мироновича Машерова. Бюст был выполнен для ВГУ в связи с присвоением учебному заведению в феврале 1998 года имени П.М. Машерова.

В отличие от ряда официальных портретов, отмеченных при мастерстве исполнения главным образом монументальностью, отстраненностью и холодностью «государственного деятеля», в бюсте, выполненном И.И. Колодовским, на первый план выходят человеческие качества П.М. Машерова.

Портрет не официальный и не парадный, он как бы отражает самую суть «большого человека», и перед нами предстает не символ силы и власти, а прежде всего добрый и любящий муж, брат, отец, надежный и верный товарищ и друг, на которого можно положиться во всем, не обделенный юмором (что чувствуется в намеке на улыбку) и душевной теплотой.

Скульптор не без удовольствия вспоминает положительные отзывы о портрете родственников и близких П.М. Машерова, высказанные на открытии. Ложкой дегтя стало для него то обстоятельство, что на официальном открытии бюста в ВГУ в череде именитых выступающих не дали слово автору портрета.

Заключение. Для оценки человека существует множество способов, систем и шкал определения его эффективности и достижений. Автору статьи довелось видеть примеры, когда ссылаясь на внушительный багаж лет некоторые убежденные седины корифеи от искусства записывали себя в гении. Когда преподаватель и скульптор на исходе восьмого десятилетия жизни, пройдя полувековой путь в творчестве, критически оценивает сделанное и высказывает сожаление, что ему по ряду причин не удалось

получить фундаментального образования в области скульптуры – это говорит о многом.

И.И. Колодовский может считать себя счастливым человеком по той простой причине, что на протяжении всей своей жизни занимается любимым делом, отдает всего себя художественно-графическому факультету, за который болеет всей душой. К заслугам И.И. Колодовского следует отнести и то обстоятельство, что, несмотря на сокращающееся с каждым годом количество учебных часов на скульптуру в учебных программах и планах, интерес к искусству ваяния не иссякает, а собрание выполненных в скульптуре дипломных работ прирастает новыми разнообразными пластическими композициями.

Подтверждением сказанному могут служить слова ученика и коллеги С.Н. Сотникова: «Иван Иванович для меня стал главным наставником и советчиком по многим вопросам. Всегда деликатный, очень тактичный, невероятно скромный человек является для меня примером педагога-художника. Его работа никогда не ограничивалась только преподаванием, он всегда находил время для выполнения творческих работ, написания методичек, пособий, монографий. На мой взгляд, скульптуре на ХГФ всегда уделялось особое внимание, и в этом заслуга Колодовского И.И.».

ЛИТЕРАТУРА

1. Колодовский, И.И. Педагогическое и творческое наследие Д.П. Генеральниченко / И.И. Колодовский // Искусство и культура. – 2019. – № 3(35). – С. 39–47.
2. Віцебскі дзяржаўны ўніверсітэт імя П.М. Машэрава: Падзеі. Людзі. Лёсы / пад рэд. А.У. Русецкага, А.М. Дарафеева. – Віцебск: ВДУ, 1998. – 224 с.
3. Котович, Т.В. Скульптура. Объекты. Витебск: монография / Т.В. Котович. – Витебск: ВГУ имени П.М. Машерова, 2013. – С. 26–36.
4. Каталог юбилейной выставки преподавателей художественно-графического факультета. – Витебск, 2001.

Поступила в редакцию 15.05.2024

УДК 784.3:821.161.1–146“18/19”

Музыкально-стилевые особенности вокальной лирики З. Левиной

Нижникова А.Б., Черняк В.А.

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

Статья посвящена выявлению музыкально-стилевых особенностей вокальной лирики З. Левиной в контексте индивидуального стиля композитора и традиций жанра русского романса конца XIX – первой половины XX века. Актуальность темы связана с отсутствием комплексного исследования романсов З. Левиной и востребованностью ее камерных вокальных опусов в исполнительской и педагогической практике. В числе показательных черт музыкальной поэтики З. Левиной обозначим синтез классических традиций и новаторских идей. Ее вокальным опусам свойственны искренность, исповедальность, элегические настроения. В них проявляются гармоничное единение слова и музыки, богатый мелодический дар, диалог вокальной и фортепианной партии. В романсах З. Левиной представлены тончайшие градации лирического модуса, образы внутреннего мира переплетаются с природными явлениями: вокальные циклы на стихи А. Пушкина, М. Лермонтова, С. Есенина, С. Капутикян.

На примере комплексного музыкально-стилистического анализа вокального диптиха на стихи японских поэтов «Ноги дождя» и «Лунной ночью» выявляются такие особенности индивидуального стиля З. Левиной, как лаконизм и афористичность в выборе средств выразительности, следование интонационному характеру вербального текста, пластичность мелодической линии, красочность гармонического языка, использование приемов звукоизобразительности, вариантности и оstinатности.

Ключевые слова: традиции русского романса конца XIX – первой половины XX века, вокальная лирика Зары Левиной, соотношение слова и музыки, лирико-пейзажные и элегические образы, музыкальная стилистика, диалог вокальной и фортепианной партии.

(Искусство и культура. – 2024. – № 3(55). – С. 29–33)

Musical and Stylistic Features of Z. Levina's Vocal Lyrics

Nizhnikova A.B., Cherniak V.A.

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

The article is concerned with identifying the musical and stylistic features of Z. Levina's vocal lyrics in the context of the composer's individual style and the traditions of the Russian romance genre of the late 19th – early 20th centuries. The relevance of the topic is due to the lack of a comprehensive study of Z. Levina's romances and the demand for her chamber vocal opuses in performing and educational practice. Among the indicative features of Z. Levina's musical poetics, we will designate the synthesis of classical traditions and innovative ideas. Her vocal opuses are characterized by sincerity, confessionality, and elegiac moods. They demonstrate the harmonious unity of words and music, a rich melodic gift, and a dialogue between the vocal and piano parts. Z. Levina's romances present the finest gradations of the lyrical mode, images of the inner world are intertwined with nature phenomena: vocal cycles to poems by A. Pushkin, M. Lermontov, S. Yesenin, S. Kaputikyan.

Using the example of a comprehensive musical and stylistic analysis of the vocal diptych based on the poems of Japanese poets “Feet of Rain” and “Moonlit Night”, such features of Z. Levina's individual style are revealed as: laconicism and aphorism in the choice of means of expression, adherence to the intonation character of the verbal text, plasticity of the melodic line, colorfulness of harmonic language, use of sound-imagery techniques, variation and ostinacity.

Key words: traditions of the 19th – early 20th century Russian romance, vocal lyrics of Z. Levina, relationship between words and music, lyrical-landscape and elegiac images, musical stylistics, dialogue between vocal and piano parts.

(Art and Culture. – 2024. – № 3(55). – P. 29–33)

Зара Левина вошла в историю отечественной музыкальной культуры как самобытный композитор, автор произведений в разных жанрах. В их числе, несомненно, выделяется вокальная и хоровая музыка, которая находится

в постоянном концертном и учебном репертуаре. Становление ее творческой личности происходило в непрерывной работе с жанрами, связанными со словом (вокальные, хоровые произведения). К камерной вокальной музыке

Адрес для корреспонденции: e-mail: alla.nizhnikova@mail.ru – А.Б. Нижникова

З. Левина обращалась на протяжении всего творческого пути. «Духовное соприкосновение» (В. Жирмунский) музыки и поэзии для нее было важнейшей художественной задачей. В этом направлении нашли воплощение образно-содержательные и стилевые тенденции, характерные для индивидуального стиля композитора и музыкально-исторического контекста времени.

Актуальность темы данной статьи обусловлена, прежде всего, тем, что камерные вокальные жанры обладают особой глубиной, они отражают особенности национального и индивидуального, в них представлена богатейшая палитра образов и эмоционально-психологических состояний. Сегодня в числе ведущих выдвигаются следующие аспекты анализа камерной вокальной музыки: синтез поэтического и музыкального, соотношение традиций и новаторства, типология художественных образов, тенденции к обновлению жанра. Именно в свете обозначенных проблем нами рассматривается вокальная лирика З. Левиной. Несмотря на активную жизнь в концертной и педагогической практике произведений этого композитора, особенности ее стиля, а также комплексное рассмотрение романсного творчества ещё не становились предметом специального исследования. В числе источников, посвященных творческому пути З. Левиной и рецензий на премьеры ее опусов, отметим краткую популярную монографию Н. Михайловской, воспоминания самой З. Левиной и дочери композитора, В. Чемберджи, а также отдельные статьи в журнале «Советская музыка» [1–5].

Методология настоящего исследования опирается на научные положения, выдвинутые в работах Б. Асафьева, В. Васиной-Гроссман, Е. Ручьевской, А. Аладовой, Э. Олейниковой, посвященных изучению традиций жанра романса, вопросов влияния метрики и ритмики стиха на интонационный профиль вокального сочинения, претворения речевой интонации в музыкальном тексте и т.д. [6–10].

Цель работы – выявление музыкально-стилевых особенностей вокальной лирики З. Левиной в контексте индивидуального стиля композитора и традиций жанра русского романса конца XIX – первой половины XX века.

Особенности вокального стиля З. Левиной. Вокальные опусы З. Левиной связаны с категорией «камерность» в музыкальном искусстве. Главными отличительными особенностями этого феномена является коммуникативная гибкость (Б. Асафьев), способность к чуткому реагированию, самоуглубленность. Все это диктует

отбор композитором характерных средств музыкальной выразительности, свойственных лирической сфере, ее возвышенно-интеллектуальной и созерцательной сторонам.

Художественно-образный мир З. Левиной определяется многочисленными оттенками лирического модуса. Ее романсная лирика раскрывается через музыкально-художественные образы эмоциональных переживаний (любовь, разочарование, боль тоски, счастье, радость), природы, философские мотивы жизни и смерти, темы патриотизма и героики. Для самого композитора творческий процесс означал «желание поделиться с людьми и радостью, и печалью» [5, с. 89]. В целом музыкальная стилистика романсного творчества З. Левиной связана с композиторскими решениями П. Чайковского, С. Рахманинова, в изысканиях художественных тенденций XX века она близка идеям своих учителей Н. Мяковского, Р. Глиэра, отчасти С. Прокофьева. Так, в своих воспоминаниях З. Левина пишет о Н. Мяковском: «Мне нравились современность его письма, его ученики, поиск новых путей в музыке» [5, с. 88].

К середине 1930-х годов формируется яркий выразительный авторский стиль З. Левиной [1; 3]. Ее вокальным опусам свойственны искренность, исповедальность, отзывчивость, задумчивые, элегические настроения. В них проявляется гармоничное единение слова и музыки, богатый мелодический дар композитора, владение приемами вокальной декламации, преемственность традиций и открытость новым средствам выразительности.

В вокальной лирике З. Левиной наблюдается гармоничное единство музыки и поэтического слова, что обуславливает многочисленные виды речевой интонации в вокальной мелодике ее произведений. Отметим, что в композиторском наследии З. Левиной представлены романсы на стихи поэтов разных стран. Выбирая материал для работы, композитор обращала особое внимание на внутреннюю ритмику текста, рельефность образов, пластичность поэтической речи. Так, в числе ярких примеров диалога вербального и музыкального текстов назовем «Четыре романса на стихи А. Пушкина» (1936), «Пять романсов на стихи М. Лермонтова» (1940), «Пять романсов на стихи О. Шираза» (1952), песни-романсы на слова африканских поэтов (1962), «Десять романсов на стихи С. Есенина» (1972–1975) и т.д.

Отличительная особенность вокального стиля композитора – удивительная мелодичность музыкальной ткани. Так, показательными являются размышления З. Левиной, связанные с преемственностью традиций: «Музыка

для меня стала речью, выражающей мои мысли и их развитие. Музыкальными вершинами для меня были произведения Чайковского. Меня поражало гениальное обращение Чайковского с тематическим материалом ... – вот предел мастерства!» [2, с. 181]. Характеризуя свой стиль, З. Левина отмечает: «Если в первых моих сочинениях музыка была несколько отвлеченной, то последующие произведения стали наполняться мелодическим материалом, взятым из народных попевок, которые я преобразовывала, придавая им настроение, которое было вызвано той или иной задачей» [2, с. 180].

Также в аналитических наблюдениях над ее стилем ключевое значение имеет отношение композитора к вокально-фортепианному дуэту, в котором при безусловном доминировании вокальной линии, партия сопровождения обладает важнейшими функциями характеристики музыкально-образного содержания конкретного романса. В тембровом отношении особую роль у З. Левиной играет сопрано и его выразительные возможности, что подтверждается и количественным фактором романсов для этого голоса. Именно в сочинениях для высокого женского голоса раскрывается своеобразие и проникновенность лирической линии творчества композитора.

Воплощение лирических образов в романсах З. Левиной. Наиболее показательны в характеристике «лирики женской души» (Б. Асафьев) романсы З. Левиной на стихи армянской поэтессы С. Капутикян. В них представлены тончайшие градации лирического характера (элегический, мечтательный, страстный, порывистый, лирико-пейзажный, созерцательный и т.д.), а образы внутреннего мира переплетаются с природными явлениями. В музыкально-стилистическом отношении эти романсы отличаются особой эмоциональностью, органичным дуэтом вокальной и фортепианной партий, изобразительностью.

В отношении прочтения поэтического текста необходимо отметить четкое следование каждому интонационно-семантическому акценту. Композитор создает развернутые мелодические темы кантиленного плана. В партии фортепиано избирается наиболее выразительный для общего характера тип фактуры. Показательны также включения в музыкальный текст элементов национального языка той культуры, к поэзии которой обращается З. Левина. Об этом свидетельствуют крупные инструментальные произведения в ее творческом наследии и романсы на стихи восточных поэтов (башкирская, татарская, армянская, азиатская, дальневосточная традиции).

В вокальном цикле на стихи С. Капутикян ярко проявляются черты армянской песенной традиции. Романс «На озере» рисует безмятежную картину умиротворения и радости. Вступление к нему представляет собой гармоническую последовательность, свойственную индивидуальному стилю З. Левиной: обращения тонического трезвучия (*As-dur*) чередуются с сочным красочным созвучием альтерированной доминанты (*V#5,7*). Спокойная смена гармонических вертикалей, широкий диапазон, опора на чистые интервалы в басу – всё это создает образ спокойствия и светлого созерцания.

Метафорический характер поэтических образов отражает хрупкий мир тоскующей влюбленной девушки (романс «Ах, как разлука нелегка»). В ладотональной характеристике романса, написанном в *fis-moll*, высвечиваются обостряющая доминантовое тяготение *IV#* и гармоническая *VII#* ступени. В мелодическом движении композитором подчеркиваются кружащие, стонущие малосекундовые интонации и ходы на увеличенную секунду.

Иной образно-эмоциональный строй имеет романс «Усни». Беспокойство и тревожность состояния главной героини акцентируются декламационностью вокальной партии (в ней выделяются ходы на чистую квинту и увеличенную секунду), хроматическим движением и застывшими квинтами в фортепианной партии, сопоставлением мажора–минора. Композитор доводит общую драматургию развития художественного образа до патетико-трагической кульминации.

Нередко мелодическая простота, ясность вокальной линии в романсах и песнях З. Левиной соединяются с изысканностью и прихотливостью гармонического плана. Например, часто композитор использует красочные модуляции («Сосна» – переходы из *G-dur* в *gis-moll*, резкие сдвиги из *Des-dur* в *fis-moll* в романсе «Мы пошли искать»). Отметим также, что романсы «Вы куда, куда, ручьи?» и «Качайтесь, каштаны», обладающие яркой музыкальной характеристикой, особенно целесообразно внедрять в педагогическую практику в процессе работы над кантиленой и дыханием, контрастными музыкально-художественными образами.

В романсе «Приснилось мне» на сл. А. Исаакяна партия фортепиано чутко следует вокальной линии, в ней подчеркиваются психологические моменты раскрытия образа. Солист и пианист выступают как равноправные участники музыкального действия. Партия сопровождения в тончайшей эмоциональной нюансировке отражает семантические акценты в вокально-мелодической линии.

В этом контексте приведем точное замечание Е. Ручьевской, о том, что отдельно взятые музыка и текст никогда не имеют одинаковую семантическую нагрузку – звуковое искусство «не дублирует, не переводит содержание текста. <...> Музыка, сочетаясь со словом, всегда несет свой смысл. Музыка выражает не столько текст, сколько подтекст» [8, с. 6].

Вокальный диптих на стихи японских поэтов. Среди многочисленного вокального наследия З. Левиной отдельно стоят романсы и песни на стихи зарубежных авторов. Композитор одна из первых от русской вокальной лирики обратилась к поэзии африканских, венгерских, румынских поэтов. Особое место в ее творчестве занимает диптих «Ноги дождя», «Лунной ночью» на слова японских поэтов Кавадзи Рюко и Китахара Хакусю.

Лирико-пейзажные поэтические образы каждого романса наполнены символическими параллелями и ассоциациями. Так, дождь в первом из них сравнивается с длинноногими цаплями, он не просто идет, но прыгает через горы, реки. Во втором создается музыкально-поэтическая звукопись лунной ночи, с ее таинственными постукиваниями кленового листа, шумом горного ветра, сиянием лунного света.

Для романса «Ноги дождя» композитор избирает куплетно-вариационную форму (четыре куплета). Форма куплета – период из двух предложений неповторного строения (8 т. + 10 т.). Каждое предложение заканчивается выдержанной на несколько тактов тоникой в мелодии. Основная тема построена на терцовой попевке, повторяющейся оstinatно несколько раз (тт. 1–3). Во втором предложении диапазон мелодии расширяется: при сохранении терцовых интонаций (т. 9, 11) появляются скачки на кварту, сексту, октаву, выполняющие изобразительную функцию и связанные с вербальным текстом «*через реки прыгают*» (1 куплет), «*какие ноги длинные – от неба до земли*» (2 куплет) и т.д.

Гармонический план романса прост и лаконичен. Здесь «царит» d-moll, расцвеченный аккордами других функций. Акцент делается на интервальное соотношение ч. 5 и ув. 4 в сопровождении. Подобная оstinatность гармонической организации, опора на тоникальность создают картину монотонного дождя.

Пейзажные образы романса «Лунной ночью» раскрывают таинственный ночной мир с его шорохами, постукиваниями, неясными бликами, что находит отражение в избираемых средствах музыкальной выразительности. Композиция вновь строится по законам куплетно-вариационной формы (3 куплета, по 8 т.).

Каждый куплет, как новый виток, новая грань в раскрытии главного образа: «*тихий стук клена*», «*громкий стук ветра*», «*поздний стук лунного света*». Характерно строение первого периода, который состоит из трех неравновеликих фраз, основанных на новом мелодическом материале. Первая фраза («*тон, тон, тон... Откройте двери!*») опирается на трихородовую попевку в объеме кварты. Подобная архаическая интонационная формула свидетельствует об обращении автора к глубинным мировым народным традициям. Характерен также выбор звукоизобразительного, более протяжного и музыкального по фонетике слога-слова «*тон-тон-тон*» вместо «*тук-тук-тук*». Вторая фраза (т. 5) основана на минорной пентатонике и начинается в партии фортепиано. Следующая за ней вокальная реплика «*кто так тихо стучит?*» построена на звуках тонического трезвучия и характерной вопросительной интонации, она проводится на фоне выдержанных аккордов, создающих таинственный характер. Третья фраза (т. 8, «*это я, кленовый лист*») является интонационным ответом на поставленный вопрос и построена на мажорной пентатонике в объеме сексты.

В следующих куплетах при неизменности тематического материала важную изобразительную роль играет динамический фактор. Так, во втором куплете на слова «*кто так громко стучит?*» мелодия проходит на *f*, а в третьем куплете, воплощающем нежный лунный свет, используется приглушенная динамика *pp*.

Мелодика вокальной партии этого романса носит речитативно-декламационный характер с элементами кантилены. Об этом свидетельствуют преимущество скандирования, отсутствие широких ходов в пределах одного мелодического выражения, узкий диапазон мелодии, большое ритмическое разнообразие, разделение стихотворных строк на отдельные фразы. Подобное строение в первую очередь обусловлено использованием речевого принципа сочетания поэтической и музыкальной ритмики. Акценты вокальной партии совпадают с ударениями, возникающими при декламации. В раскрытии общей концепции романса ключевое значение имеет фортепианная партия. Она вступает в дуэтно-диалогические отношения с вокальной, воспроизводит образно-эмоциональные полюса. Инструментальная партия насыщена мелодической выразительностью. Фактура сопровождения расцвечивается подголосками, индивидуализируемыми мелодическими построениями.

Гармония в вокальной миниатюре «Лунной ночью» полна красочности, колористичности и

направлена на раскрытие содержания поэтического текста. Наряду с семантически характерной «многобемольной» тональностью *Ges-dur*, З. Левина использует соотношение натурального мажора и минорной пентатоники, мягкие по фонизму сочетания аккордов побочных ступеней (S6/4–III5/3–VI5/3 в тт. 6–7).

Таким образом, в диптихе на стихи японских поэтов раскрываются два эмоционально контрастных образа: дождя и лунной ночи. Обращаясь к японской поэзии, З. Левина не создает стилизацию. Прямой ассоциацией с японской музыкальной культурой является лишь использование разновидностей пентатоники. Прежде всего, ей интересен интонационный характер вербальной основы, ее ритмика, а также яркие живые образы, находящие воплощение в музыкальном тексте каждого романса. Отчасти в избираемом композитором «минималистическом» объеме средств музыкальной выразительности проявляется внутренний интерес к восточной культуре, с ее стремлением к простоте и лаконичности.

Заключение. Таким образом, в своем вокальном творчестве З. Левина в целом продолжает традиции русского романса. Вместе с тем ее музыкальная лексика и система поэтических образов обладает индивидуальным и узнаваемым почерком. Рассмотренные в настоящей статье романсы З. Левиной демонстрируют синтез традиций русской лирики конца XIX – первой половины XX века и новаторских тенденций. Романсы З. Левиной отличаются лаконизмом и афористичностью высказывания, что составляет характерную черту современного музыкального мышления, сближая стиль композитора с минималистскими устремлениями.

Глубокое погружение в созданный автором музыкально-художественный мир, внимание к деталям, врожденное чувство слова позволили З. Левиной создать убедительные, разнообразные по стилю и жанру сочинения. Ее вокальные опусы свидетельствуют о чутком и внимательном отношении композитора к поэтическому тексту – его содержанию, звучанию, особенностям стилистики (интонационному строю, ритмической организации, композиционному строению). З. Левина стремится подчеркнуть и соответствующим образом выделить ключевые слова стихотворения, максимально передать смысл и выразительность слова.

Стихотворная метрика определяет характер развития и особенности вокального интонирования. Вокальная линия З. Левиной органично связана со словом: пластика и выразительность мелодии исходит в первую очередь от речевых

интонаций. Поздние романсы З. Левиной представляют обновленный тип мелодики, которая опирается на декламационно-речитативные интонационные формулы. Для создания более живых художественных образов З. Левина обращается также к приемам звукоизобразительности (капли дождя, стук в дверь, бег ручья, шум ветра и т.д.). Однако композитор использует и более сложный уровень выразительных средств, в том числе приемы стилизации (пентатонику, увеличенные секунды, мерцание мажора-минора).

Гибкой является метроритмическая структура вокальных опусов З. Левиной, зачастую отражающая характерную жанровую основу. В тесной связи с драматургическим развертыванием осуществляется композиционное оформление романсов, с доминированием куплетно-вариационной формы.

Важнейшей чертой современного мышления, ярко выраженной в вокальных опусах З. Левиной, являются приемы вариантного повторения, а также остигатный принцип развития и организации. В отдельных романсах остигатность выступает основополагающим выразительным и формообразующим фактором.

Вокальная лирика З. Левиной отражает стремление композитора сделать музыкальный язык понятным, доступным самому широкому кругу слушателей, а особое внимание к поэтическому слову, вокальной интонации и высокая требовательность к отбору средств выразительности создают неповторимую эмоционально-художественную атмосферу.

ЛИТЕРАТУРА

1. Михайловская, Н. Зара Левина / Н. Михайловская. – М.: Советский композитор, 1969. – 112 с.
2. Чемберджи, В. В доме музыка жила: мемуары о музыкантах / В. Чемберджи. – М.: Аграф, 2002. – 256 с.
3. Соловцов, А. Новые романсы З. Левиной / А. Соловцов // Советская музыка. – 1956. – № 4. – С. 46–49.
4. Пахмутова, А. Абсолютное служение музыке: отмечая 80-летие З. Левиной / А. Пахмутова // Советская музыка. – 1986. – № 5. – С. 84–86.
5. Левина, З. Из воспоминаний разных лет / З. Левина // Советская музыка. – 1986. – № 5. – С. 87–90.
6. Асафьев, Б.В. Музыкальная форма как процесс: в 2 кн. / Б.В. Асафьев. – 2-е изд. – Л.: Музыка, 1971. – 378 с.
7. Васина-Гроссман, В.А. Музыка и поэтическое слово: в 3 ч. / В.А. Васина-Гроссман. – М.: Музыка, 1978. – Ч. 2–3: Интонирование; Композиция. – 365 с.
8. Ручьевская, Е.А. Слово и музыка. Анализ вокальных произведений: учеб. пособие / Е.А. Ручьевская [и др.]. – Л.: Музыка, 1988. – 352 с.
9. Аладова, Р. Камерно-вокальная лирика в жанровой системе белорусской музыки последней трети XX века / Р. Аладова // Весті Беларускай дзяржаўнай акадэміі музыкі. – 2003. – № 4. – С. 15–20.
10. Олейникова, Э.А. Поэзия и музыка: к проблеме структурно-композиционных и интонационно-звуковых аналогий / Э.А. Олейникова // Научные труды Белорусской государственной академии музыки. – Минск: Высшая школа, 2008. – Вып. 16: Белорусское историческое музыковедение: научные парадигмы, тенденции, перспективы. – С. 3–16.

Поступила в редакцию 16.05.2024

Актуальный диалог искусство–публика. Художественный феномен Ай Вэйвэя

Ван Бэйкэ

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

Информационное общество, погрузившее человека в беспрецедентный поток всевозможных информативных предъявлений, повлекло за собой целый ряд проблем социально-психологического и личностного характера. Среди них актуализировалась и проблема взаимодействия искусства (художника) и публики, что стало самобытным ответом на модернистское отчуждение общественности от принятия решений по художественно-эстетической организации среды их обитания, от оценки и влияния на художественное творчество. Искусство метамодерна пытается отказаться от данного наследия и предлагает самые различные формы установления комплиментарного диалога художника и восприимчика его творчества. Так появилось интерактивное, инклюзивное, иммерсивное искусство, которое может иметь общее определение – «искусство взаимоотношений». В его парадигме вполне успешно творят многие художники во всем мире. Тем не менее среди них выделяется китайский художник-универсал Ай Вэйвэй. Его творчество отличает обостренная гражданская позиция, незамедлительная реакция на трагические события, повышенное внимание к справедливости и судьбе простых людей. Поэтому его уникальные, многозначительные, глубоко символические произведения адресованы не только китайской публике, благодаря чему они приобрели мировую известность и признание. В том числе за выдающийся вклад в гармоничное и плодотворное взаимодействие искусства и его многоликой публики.

Ключевые слова: современное искусство, иммерсия, партиципация, метамодерн, взаимодействие художника и публики, художественная среда, событие, Ай Вэйвэй.

(Искусство и культура. – 2024. – № 3(55). – С. 34–38)

The Relevant Art-Public Dialogue. The Artistic Phenomenon of Ai Weiwei

Wang Beike

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

The information society, which plunged a person into an unprecedented flow of all kinds of informative presentations, entailed a number of problems of a social and psychological as well as personal nature. Among them, the problem of interaction between art (the artist) and the public became relevant. This became an original response to the modernist alienation of the public from making decisions on the artistic and aesthetic organization of their habitat, from evaluating and influencing artistic creativity. Metamodern art tries to abandon this heritage and offers a variety of forms of establishing a complimentary dialogue between the artist and the recipient of his work. This is how interactive, inclusive, immersive art appeared, which can have a common definition – the art of relationships. A lot of artists around the world are quite successful in his paradigm. Nevertheless, the Chinese universal artist Ai Weiwei stands out among them. His work is distinguished by an acute civic position, an immediate reaction to tragic events, and increased attention to justice and the fate of ordinary people. Therefore, his unique, meaningful, deeply symbolic works are addressed not only to the Chinese public, thanks to which they have gained worldwide fame and recognition including for his outstanding contribution to the harmonious and fruitful interaction of art and its diverse public.

Key words: contemporary art, immersion, participation, metamodern, interaction of the artist and the public, artistic environment, event, Ai Weiwei.

(Art and Cultur. – 2024. – № 3(55). – P. 34–38)

В результате стремительного развития принципов и средств художественной выразительности, искусств в целом обострилась и проблема взаимодействия между искусством и аудиторией, художником и зрителем-слушателем. Все больше деятелей искусства

экспериментируют с формами, композициями, созданием оригинальной художественной среды. В итоге искусство все чаще стремится быть интерактивным, иммерсивным, наконец, реляционным, «искусством взаимоотношений», которое преисполнено работами уже

Адрес для корреспонденции: e-mail: igor morozov ivm2010@rambler.ru – Ван Бэйкэ

«нематериальными», но «процессуальными или поведенческими», «бесформенными по меркам традиционных стандартов» [1, с. 8]. То есть по стандартам, когда прежде всего внешняя, вещественная форма произведения служила его художественной оценке вне зависимости от ее восприятия публикой. Данный факт стал преградой на пути мотивации художественного творчества, поддержания и развития интереса к нему. На это негативное явление обратили внимание философы, искусствоведы, непосредственно художники, увидевшие в современных социокультурных и технико-технологических условиях небывалые возможности установления participatory союз с публикой. А с ними и свободу в выборе идейно-художественных концепций, средств выражения, собственной манеры и почерка (Ф. Джеймсон, Н. Буррио, А. Ассман, Т. Иглтон, П. Андерсон, Г.В. Есаулов, А.Г. Раппапорт, Чжань, Судан и др.).

Цель статьи – посредством искусствоведческого анализа раскрыть вопрос взаимодействия художника и публики.

Личность инновационного творца. При всем международном обилии художников-новаторов, неоавангардистов метамодерна тем не менее достаточно ярко выделяется фигура Ай Вэйвэя – одного из самых интересных и заслуживших внимание художников в мире. В его творчестве мастерски и органично сочетаются живописец и архитектор, куратор и критик, основатель и директор «China Art Archive & Warehouse». В составляемом журналом «ArtReview» рейтинге за 2011 год он вошел в «Сто самых влиятельных персон в арт-мире». Журнал «Time» отводит Вэйвэю 24-ю строчку в списке самых влиятельных людей мира.

Столь высокая оценка многогранного художника объясняется его творческой направленностью на активную пропаганду искусства и творчества в целом посредством установления взаимопонимания людей вне зависимости от их социокультурных особенностей. Поэтому главным художественным «материалом» для него служат люди, вовлеченные в событийную художественную среду и вступающие с ней в активный диалог.

Начальные поиски смыслов и их выражения. Одна из работ Вэйвэя – Pillars (Столпы, 2006–2007) пропагандировала самобытную традиционную китайскую керамику. Это была своеобразная роща из огромных ваз. Среди них прогуливались восторженные посетители, они же – часть событийной композиции.

Похожего эффекта Вэйвэй достиг в Турбинном зале лондонского музея Тейт Мо-

дерн (2010) во время представления проекта «Семена подсолнечника». Внешне это действительно были семена подсолнечника в количестве 100 000 000 штук, но только раскрашенные фарфоровые семена. Их изготовили 1600 китайских рабочих. Семена были рассыпаны ровным слоем по полу Турбинного зала, подобно ковру, по которому разрешалось ходить посетителям и наблюдать друг за другом, словно в фантазмагоричном фильме. Возможно, здесь оказал влияние и кинематографический талант Вэйвэя, окончившего Пекинскую киноакадемию, где он обучался анимации.

Как архитектор-дизайнер, Вэйвэй проявил себя при создании временного павильона в лондонском Гайд-парке по заказу галереи Serpentine (Серпантин, 2012). Специально для него на лужайке Гайд-парка было вырыто углубление. В интерьере павильона словно естественным образом размещены несимметричные ступеньки и сиденья, полностью покрытые пробковым деревом. Венчает конструкцию плоская круглая, подобная озерцу крыша, заполненная водой. Так искусственная среда «срослась» с естественной, объединяясь вместе с посетителями в художественную среду.

Важнейший компонент художественной практики Ай Вэйвэя – сотрудничество с писателями, дизайнерами, кураторами, кинематографистами, ремесленниками и архитекторами, а также – через его блог – с более широкой аудиторией. Его проекты не ограничиваются миром искусства, многие из них – реакция на насущные проблемы современного общества общекультурного, экологического и художественного характера.

В 2002 году Ай Вэйвэй начал экспонировать большую серию фотографий «Временные пейзажи» (2002–2008). Они продемонстрировали завидную и откровенную гражданскую позицию мастера, усиленную богатым художественным воображением. А зритель мог увидеть на них, как богатая впечатлениями среда прошлого уничтожается современными строительными амбициями. Впечатляет немота пустырей, вызывающая недоуменные и печальные вопросы относительно грядущего.

Подобная тема о губительных парадоксах культурно-художественного наследия символически выражена в арт-проекте «Сувенир из Пекина»/ «Настоящее Пекина» (Beijing Present, 2002). Он стал ответом на уничтожение, сравнение с землей уникальной среды длинных узких улиц, «хутун» для строительства коммерческой недвижимости. Претворил свое негодование художник пятью шкатулками, сделанными из фрагментов

снесенных храмов династии Цин, положив в них кирпич из разрушенных домов. Так выражалась вопрошающая мысль: как разрушение может одаривать кого-либо, кроме стремящихся к наживе, уничтожением чужих домов?

Следующим глубоко символическим арт-проектом Вэйвэй стала выразительная композиция из велосипедов, названная «Велосипеды навсегда / Велосипеды Forever» (Forever Bicycles, 2003). На первый взгляд, – игровая абстракция из 42 настоящих китайских велосипедов выпуска 1940 года, возникшая вследствие лишения объекта его функциональности. Тем не менее аллюзия с названием известной марки велосипедов Forever позволяет также прочесть эту скульптуру как достаточно кардинальное изменение не просто некоего предмета, утратившего свою непосредственную функцию, а преобразование привычного для нескольких поколений китайцев образа жизни.

Когда Ая попросили разработать проект для кассельской выставки «Документы 12», он предложил назвать его «Сказка» (2008). Трехчастный проект отвечал на три главных вопроса, сформулированных куратором арт-проекта «Документы»: «Является ли современность нашей античностью?», «Что такое голая жизнь?» и «Что делать?».

Отвечая на такие актуальные философские вопросы, Вэйвэй в контексте первой части проекта бесплатно привез в Кассель 1001 обычного китайца. Для Ая это был, по сути, 1001 отдельный проект, поскольку каждый человек получал собственный независимый социально-художественный, а главное неожиданный, сенсационный опыт, ведь никто из путешественников до этого и мечтать не мог о подобной поездке. Все гости заполнили анкету из 99 вопросов и документировали на камеру свое путешествие с момента подготовки и до возвращения в Китай. Посему каждая стадия этой социально-художественной акции, от приглашения до визовой поддержки, покупки билетов и строительства временных жилищ, требовала тщательного контроля и планирования, ведь сам этот процесс, по признанию автора, собственно, и был произведением искусства, которое вызывало глубокое чувство «быть китайцем», чтобы по возвращении поделить возникшим пониманием «китайца за границей», а в итоге убежденностью, «что значит быть китайцем».

Вторая часть проекта – инсталляция из 1001 стула эпохи Мин и Цин в различных выставочных помещениях. Легко переносимые и удобные для использования, они, представленные

перед зрителями, задумывались как «станции рефлексии» для «1001 китайца», жителей Касселя, а также всех посетителей выставки. Так убиралась граница между временами и культурами, Востоком и Западом.

Третьей частью уникального синтетического триптиха стал «Шаблон», состоящий из 1001 деревянной оконной и дверной рамы также эпохи Мин и Цин из северокайтайской провинции Шаньси, где были уничтожены древние деревни и даже города. Из собранных деталей художник создал вертикальную композицию с восьмиконечным основанием, в центре которой образовалась форма, по очертанию похожая на традиционный китайский храм. И эта работа стала наиболее яркой для его художественного кредо, исповедующего заботу о произведении не некой формы, но в первую очередь воздействия на людей в их взаимоотношениях [2].

В одном из интервью Вэйвэй выразил свое отношение к формам искусства, утверждая, что никакое искусство, традиционное или современное авангардное, не имеет смысла существования, ибо оно основано на возможностях и должно быть динамичным. Сегодня искусство перестало быть фетишем, это знакомство не сугубо с ним, а с результатом этого знакомства [3].

Подобные «внешние» реакции также являются частью художественного произведения, хотя они и преисполнены случайностью. Именно они и составляют ту реальную сказку, которая называется жизнью. Следовательно, заслуживают всяческого уважения и осмысления художником [4].

Современная творческая интенция. В последние годы Вэйвэй особое внимание уделяет соучастию зрителя в творческом процессе создания и восприятия художественного произведения.

Яркий пример тому – арт-проект «Херцог и де Мёрон и Ай Вэйвэй: инсталляция для Венецианской биеннале» (2008), где форма инсталляции реализуется благодаря эффекту присутствия зрителя – будто она всецело принадлежит оказавшейся внутри нее публики.

Одна из частей инсталляции представляет собой ритмичный ряд переплетающихся бамбуковых жердей, сопровождающихся бамбуковыми стульями, которые служат синтаксическими связками или паузами в средоточии множества сходящихся и пересекающихся линий, проходов. Они расходятся в разных направлениях, предлагая неограниченный набор возможностей и свободу выбора. Это понимает зритель и принимает идею

сотрудничества, к чему приобщаются и китайские ремесленники, непосредственно соорудившие инсталляцию.

Своим арт-проектом – инсталляцией «Змеинный потолок» (2009), собранной из десятков школьных рюкзаков, змеей выющихся по потолку, Вэйвэй откликнулся на трагедию, когда в период сычуаньского землетрясения прямо в школах погибло множество учащихся. Художник скорбел вместе с их родными и близкими, как бы поименно поминая погибших, души, ушедшие в небеса.

В целом изобретательный художник не признает застывшую, бесполезную культуру. Концепция живой культуры специально воплощена в оригинальной композиции: обломки деревянного китайского святилища XVI века сплочены в странное сооружение, напоминающие штабель дров или катафалк. Стены образовавшегося зала покрывают картины. На первый взгляд, они напоминают орнамент с золотистыми насекомыми, характерный для храмов династии Цин. Однако при разглядывании в этих «насекомых» видятся всевозможные технические приспособления. А еще в них множество механических птичек, отсылающих к сказке Андерсена «Соловей».

Эта экологическая тема разыгрывается в арт-проекте «Деревья». Они «выращены» из кусков высохшей древесины, скрепленных грубыми металлическими болтами. Такой инсталляционный «лес» не оставляет равнодушных с их ассоциациями гибели природы, всего живого и, как следствие, подвигает к их защите и сохранению.

В творчестве Вэйвэя подобных конструктивных провокаций достаточно много. Так, он демонстративно портил бесценные китайские артефакты. Разбирал антикварную мебель, после чего собирал из нее странные непригодные объекты. В контексте одной из своих работ он умышленно допустил, чтобы урна династии Хань упала на пол и разбилась. На другой подобной вазе, составляющей предмет национальной гордости, он нарисовал логотип Coca Cola.

Дань преемственности и традициям. Нетрудно заметить, что творчество художника Ай Вэйвэя отличается широчайшим диапазоном. Его работы – синтез живописи, скульптуры, дизайна, архитектуры, фотографии, видео-арта. Благодаря этому его творчество, основанное на максимальном и творческом вовлечении, партиципации с публикой, использует выразительные средства практически всех современных искусств. Он создает суперсовременное искусство, которое

не вызывает сладостного замирания или катарсиса, но заставляет думать. Зритель становится интерпретатором увиденного – отчасти даже соавтором...

Причем не только соавтором конкретного и в то же время уникального художественного произведения, но и своеобразным творцом истории, поскольку Ай Вэйвэй использует весь свой талант, все синкретическое обилие художественных средств выразительности, что создает убедительный и впечатляющий образ непрерывности традиций.

Сам художник преданно служит преемственности поколений, будучи беззаветным последователем своего отца, выдающегося поэта Ай Цина. Сын словно воплощает символические рассуждения отца о величии света, как метафоры свободного творчества человека. Его образ присутствует в стихах и как солнце, рассвет, факел... Во всем, что помогает человеку видеть, различая добро и зло, красоту и уродство, и тем поддерживать великую духовно-художественную традицию и веру в аллегорически светлое, справедливое и достойное будущее [5].

Так, в своей наиболее знаменательной поэме «光的赞歌» («Ода Свету») есть аллегорические строки:

«世界要是没有光等于人没有眼睛» (Мир без света, все равно что человек без глаз).

«只要他一离开母体就睁着眼睛追求光明» (Только покинув чрево матери, только открыв глаза, [человек] сразу же устремляется к свету).

«世界要是没有光，看不见奔腾不息的江河，看不见连绵 千里的森林，看不见容易激动的大海» (Если бы в мире не было света, люди не увидели бы несущейся без устали реки Янцзы; лесов, раскинувшихся на тысячи ли; волнующегося от малейшего дуновения ветра моря).

«不论聪明还是愚蠢，不论幸福还是不幸» (Невзирая на то, умен человек или глуп, счастлив или нет, каждый из людей стремится к свету).

«要是我们什么也看不见，我们对世界还有什么留恋?» (Если бы мы не могли видеть, что нас бы связывало с этим миром?) [6].

Заключение. Художественный феномен Ай Вэйвэя обусловлен рядом факторов, которые в современном искусстве имеют вполне универсальное, всеобщее, межкультурное значение.

Прежде всего выдающийся мастер сам ставит себе в заслугу создание «понятного искусства». И он не лукавит, поскольку делится со зрителем внешне простыми изображениями и объемами, правда, представленными ярким

образным синкретичным языком, гармонично соединяющим национальные традиции, общекультурное достояние, повседневную жизнь и ее злободневность. Поэтому он так последовательно отстаивает свободу выражения мнений и права человека. Большинство его работ «документальны», ибо посвящены социальным, экономическим и политическим проблемам. «Человеческий поток» (2017) раскрывает проблемы мирового кризиса беженцев и вынужденной миграции, а «Коронация» (2020) документирует трагедию города Уханя во время эпидемии коронавируса.

Ведь принципиальным для художника изначально действительно была не форма как таковая, но синкретическое произведение в качестве своеобразного зеркала общественных реалий в глубинной диалектике их процессуальности, событийности взаимоотношений, организующих и исполняющих особую художественную среду. В этом смысле в каждой из работ Вэйвэя обнаруживается подтверждение постмодернистских эстетических идей Ф. Джеймсона, отмечавшего, что «любая стилизация или абстракция в плане формы должна в конечном счете выражать некую глубокую внутреннюю логику своего содержания», а манера формального выражения в конце концов обязательно зависит от «структуры самих социальных материалов» [7].

Наконец, уникальные произведения китайского художника всегда красивы, композиционно завершены, полны экспрессии, аллюзий, символики, что также имеет принципиальное значение для привлекательности, высокой оценки и, следовательно, для активизации плодотворного диалога самой широкой публики с современным искусством. Ведь стараниями Вэйвэя и его единомышленников оно стирает административные и даже межкультурные культурные границы.

ЛИТЕРАТУРА

1. Буррио, Н. Реляционная эстетика. Постпродукция / Н. Буррио. – М.: Ад Маргинем Пресс, 2016. – 216 с.
2. 解析艾未未的《童话》: 只为1001个“卡塞尔经历”(zhuokearts.com) = Анализ «Сказки» Ай Вэйвэя: всего лишь 1001 «история Касселя».
3. 中国当代艺术是什么? 对话艾未未(artspay.cn) = Что такое современное искусство? Диалог с Ай Вэйвэем.
4. 湛素丹. 论艾未未作品中的“颠覆”元素 – 《童话》的形式与意义. 南昌教育学院学报. 2013(7). 第34-35页 = Чжань Судань. «Подрывные» элементы в работах Ай Вэйвэя – форма и значение «Сказки» // Научный вестник Наньчанского института образования. – 2013. – № 7. – С. 34–35.
5. Рахманин, О.Б. Из китайских блокнотов. О культуре, традициях, обычаях Китая / О.Б. Рахманин. – М.: Наука. Глав. ред. Восточ. лит., 1982. – 112 с.
6. Ай Цин. Весть о рассвете: Стихи и поэмы / пер. с кит. А. Гитовича. – М.: Изд-во ин. лит., 1952. – 76 с.
7. Fredric Jameson. 语言的牢笼·马克思主义与形式. 天津: 百花文艺出版社, 2010 = Джеймсон, Фредрик. Темница языка – марксизм и форма / Ф. Джеймсон. – Тяньцзинь: Байхуа Вэньи, 2010.

Поступила в редакцию 20.03.2024

УДК 645.45:271.2-9

Сундучные изделия в контексте истории восточно-христианской церкви

Пудов Г.А.

Федеральное бюджетное учреждение культуры
«Государственный Русский музей», Санкт-Петербург

Сундучные изделия (сундуки, ларцы, баулы, шкатулки, подголовники и проч.) со времен Средневековья были широко распространены в домах дворян, купцов и ремесленников, в храмах и монастырях. Как правило, они рассматривались как принадлежность светской культуры. Между тем, очевидно, что, по крайней мере, на раннем этапе истории сундучные изделия неотделимы от церковного искусства и культуры. Цель настоящей статьи – определение значения сундучных изделий в контексте церковной истории. В круг задач входит введение в научный оборот новой информации и анализ конкретных художественных произведений. Источниками исследования стали монастырские описи, работы отечественных авторов (Л.Л. Семенкова, Н.Н. Гончарова), а также художественные произведения – живописные полотна и графика. Сделан вывод, что сундучные изделия сыграли важную роль в культурной жизни и быту православной церкви. Они не только использовались в хозяйстве, но и были частью религиозных обрядов.

Ключевые слова: православная культура, народное искусство, описи церковного имущества, сундук, ларец, церковь, монастырь.

(Искусство и культура. – 2024. – № 3(55). – С. 39–42)

Chest in the Context of History of Eastern Christian Church

Pudov G.A.

Federal Budgetary Cultural Institution "State Russian Museum", St. Petersburg

Since the Middle Ages, chest products (trunks, small chests, portmanteaus, caskets, chests called «podgolovnik», etc.) were widely used in houses of nobles, merchants and artisans, in temples and monasteries. As a rule, they were considered in the context of secular culture. Meanwhile, it is obvious that, at least at an early stage of history, chests were inseparable from church art and culture. The purpose of this paper is to determine the significance of chest products in the context of church history. The tasks include the introduction of new information into scientific circulation and the analysis of specific works of art. The sources of the research were monastic inventories, works by domestic authors (L.L. Semenov, N.N. Goncharov), as well as works of art – paintings and graphics. It is concluded that chest products played an important role in the cultural life and everyday life of Orthodox church. They were not only used in the household, but were also part of religious rituals.

Key words: Orthodox culture, folk art, inventory of church property, chest, casket, church, monastery.

(Art and Cultur. – 2024. – № 3(55). – P. 39–42)

Сундук (и шире – сундучные изделия) со времен раннего Средневековья играли важную роль в истории прикладного искусства Восточной Европы. Эти вещи использовались для хранения ценных вещей, документов, съестных припасов. Немалое значение сундук имел в свадебном обряде. Как правило, сундучные изделия рассматривались в контексте светской культуры. Учитывая определяющую роль православной церкви в культурной жизни многих государств Восточной Европы, в частности, России, можно предположить, что сундучные изделия присутствовали и в этой сфере человеческой жизнедеятельности.

Данная тема почти не получила освещения в литературе. В отечественной историографии встречаются лишь упоминания некоторых фактов. Например, московский исследователь Н.Н. Гончарова писала о том, что среди сундучных изделий существовали виды, предназначенные под конкретные церковные предметы. Их использовали в качестве футляров: ларец для митры (митрияница), футляр для церковных ценностей. В таком случае вещи делали с учетом размеров и формы содержимого, они обтягивались кожей или сукном, укреплялись металлическими полосами [1, с. 18]. Возможно, как церковный предмет использовался и

Адрес для корреспонденции: e-mail: narodnik80@list.ru – Г.А. Пудов

сундук-денежник, предназначенный для сбора денег и имеющий для этой цели отверстие в крышке [1, с. 21]. Необходимо назвать статью того же исследователя о влиянии православной культуры на содержание сюжетной росписи сундуков [2, с. 486–501]. Н.Н. Гончарова отметила, что «влияние православной культуры сказывается практически на всех живописных сюжетах», кроме того, авторами росписей чаще всего были иконописцы. И все же, как следует из названия, публикация посвящена исключительно росписи, т.е. она касается лишь одного из многочисленных аспектов обширной темы о бытовании сундучных изделий в православных храмах и монастырях. В настоящей статье речь идет о других ее гранях.

В качестве источников исследования могут выступать многочисленные церковные документы: описи имущества, вкладные книги, приходо-расходные книги. Однако несмотря на многочисленные упоминания сундучных изделий, описания последних очень скупы и «слепы». В большинстве случаев они дают самое общее представление о внешнем виде сундуков и ларцов.

Гораздо более информативными являются произведения живописи и графики. На иконе «Христос Вседержитель на престоле, в 28 клеймах» Семена Спиридонова Холмогорца (Государственный Русский музей, инв. № ДРЖ–2772), происходящей из Ярославля и датирующейся приблизительно 1682 годом, изображен большой сундук. Он имеет прямые стенки и покатую крышку, обит жестяными листами с живописным орнаментом, состоящим из растительных мотивов. Лицевая сторона и крышка разбиты на две равные части, боковые стенки – на четыре. Это изображение свидетельствует о том, что уже в XVII веке бытовали сундуки того типа, который получит широкое распространение в России значительно позднее.

В многочисленных иконах, представляющих святого Пантелеймона, изображается ларчик, который целитель держит в руках. Необходимо указать не на эту особенность иконографии, а на разнообразие ларцов. Они могут быть большими и маленькими, с плоской крышкой и двускатной, расписными и резными, с ножками и без них. Это – доказательство популярности данного вида сундучных изделий.

Если вести речь о Беларуси, то необходимо упомянуть об алтарном образе «Поклонение волхвов» (1514) из Петропавловского костела деревни Дрисвяты Браславского района Витебской области (Музей древнебелорусской культуры Института искусствоведения, этнографии и фольклора им. Кондрата Крапивы

НАН Беларуси). Один из персонажей держит в руках деревянный ларец, обитый фигурными железными полосами. Ларец изображен очень подробно, мастер явно имел перед глазами какой-либо образец. Стенки изделия украшены резным орнаментом, состоящим из растительных завитков и сюжетных сцен. Двускатная крышка лишена украшений. Это изображение может служить надежным свидетельством раннего знакомства белорусских мастеров с европейскими изделиями.

Таким образом, художественные произведения не только свидетельствуют о широком распространении сундучных изделий в церковном быту, но и характеризуют конкретные их виды с точки зрения конструкции и художественных особенностей.

Важно отметить, что в историографии сундуки и ларцы не рассматривались как принадлежность церковного быта, как важная часть хозяйственной жизни церкви и монастырей. А живописные полотна и графика ранее вообще не анализировались как важный источник по истории сундучного дела.

Цель настоящей статьи – определение значения сундучных изделий в контексте церковной истории, их роли в культурной и хозяйственной жизни православных монастырей. В круг задач входит введение в научный оборот новой информации и анализ конкретных художественных произведений. Следует подчеркнуть, что рамки научной статьи позволяют лишь наметить основные моменты и предложить пути дальнейших исследований.

Сундучные изделия в письменных источниках. Среди имущества Кирилло-Белозерского монастыря в первой половине XVII столетия указаны «коробья новгороцкая окована железом» (для хранения книг), «коробья малая» и «другая коробка» (в них находились складни) [3, с. 299, 313]. В XVIII веке названы «подзголовок дубовый, окован вокруг местами железом, с внутренним попорченным об одном ключе замком, з боков две скобки на пробоях. В вышину при петлях шесть вершков бес четверти, длиною одиннатцать вершков невступно, шириною семь вершков с половиною» (далее по описи еще три подобных изделия), «погребец дубовой четверугольной порожей без скляниц, окован по углом и местами железом, с внутренним замком попорченным, наверху скобка железная, внутри обито сукном синим, о девяти местах. В вышину оной погребец и с крышкой шесть вершков, длиною семь вершков с половиною, шириною семь вершков» (далее названы еще три изделия, причем два «под нерпой», один – сосновый), «аптечка, окована

вокруг местами железом» и «сундук большой сосновый, оббит снаружи нерпой, окован железом, без замка. Оной сундук длиною два аршина, шириною пятнатцать вершков с половиною, вышиною пятнатцать вершков. В нем бумажных печатных Кирилла Белозерского чудотворца болших листов тритцать восемь» [4, с. 127–129, 174–175].

В настоящее время в Кирилло-Белозерском музее-заповеднике хранятся сундучные изделия, поступившие из монастыря и окрестных церквей. Особого внимания заслуживает подголовник (инв. № Д-118), ранее находившийся в Бороивановской Петропавловской церкви. Он обит сплошными железными полосами и ажурными накладками. На одной из них сохранилась дата – 1771 год. Памятнику свойственны высокий художественный уровень и качество исполнения. Надо отметить, что датированные предметы встречаются крайне редко среди русских сундучных изделий.

В описи Соловецкого монастыря (1514) упомянуты несколько коробей, в которых хранили иконы, книги, кресты, ткани, деньги и посуду, ларец для хранения икон и книг, а также коробья и ларчик с красками и иконными образцами [5, с. 35–38]. В Соловецком государственном историко-архитектурном и природном музее-заповеднике в настоящее время хранятся подобные лубяные коробья (например, № СГИАПМЗ КП-5725).

Подтверждение фактов широкого распространения сундучных изделий встречается в других источниках. В Псковской летописи (1455) указано: «И все священство, написавъ грамоту из Намакануна и в ларь положиша», «много держать книги, похоронившее в ларехъ» [6, с. 261]. В переписной книге имущества Печерского монастыря (1639) упомянут «ларец с иконными красками» [6, с. 261]. На миниатюре в лицевом Синодике Афанасия Холмогорского (1689–1690 гг.) изображены три сундука красного, зеленого и желтого цвета, обитые железными полосами. В открытом красном сундуке видны мешочки [6, с. 261]. Известно, что в личном пользовании этого церковного деятеля находилось множество сундуков (например, «подголовокъ под красною кожею окованъ резным луженым железом а в нем в мешке денег сто рублевъ га его архиерейскою печатю и ерлык его архиерейскою руки написано на погребение» [6, с. 262]). Примечательно, что история с сундуками Афанасия Холмогорского нашла неожиданное продолжение. Во вкладной книге Далматовского Успенского монастыря (1673) речь идет о двух сундуках («большой сундук и

окован», «другой сундук небольшой»), подаренных Афанасием Холмогорским представителям этого монастыря, которые приезжали в Холмогоры [7, с. 161].

Сундучные изделия нередко были вкладками в монастыри. Например, ларь из Далматовского монастыря, который был «принят» от «Туринской слободы у Мелентия Чиркова по родителям» [7, с. 110]. Необходимо также упомянуть и сундук из коллекции Владимиро-Суздальского музея-заповедника (инв. № В-1073). Это большой прямоугольный предмет на четырех низких круглых ножках с плоской крышкой, «заплывающей» на боковые стороны. Сундук окован толстыми железными полосами, на боковых стенках – кованые ручки. В 1682 году он поступил в качестве вклада в Рождественский собор города Владимира. Об этом свидетельствует надпись, расположенная на передней стенке: «Лета... 7190 году месяца августа в 4 день приложил сей сундук стольник Дмитрий Никитич Наумов на церковную утверь в Рождествено монастырь» [8, с. 128]. Таким образом, надпись, выполненная углубленной резьбой (буквы – красного и черного цвета), содержит сведения о времени изготовления, месте бытования, бывшем владельце, а также некоторые факты истории сундука.

Важно отметить, что некоторые сундучные изделия служили не только для хранения каких-либо вещей, но и непосредственно участвовали в обрядовых действиях. Например, в XVI веке в Иосифо-Волокамском монастыре мощи хранили в ларчике, который выносил игумен «собором в Великий пяток с Страстями» [9, с. 57]. Также упоминается ларчик, в котором хранилась панагия. При этом для подобных целей могли использоваться иностранные предметы, например, «коробочка китайская, круглая черная деревянная», оправленная позолоченным серебром, в которой находилась часть от мощей святого апостола, первомученика, архидьякона Стефана [10, с. 595]. В Спасо-Хутынском монастыре находился сундук, в котором хранили ризы преподобного Варлаама. Приведем описание этого предмета: «Сундучок, оболочен кожею, а на верхней доске писан образ Преподобного Варлаама Чудотворца; на верху покров атлас ветх гораздо, по краям опушен был камкою черевчатою, полинял; на покрове крест атласный багров ветх» [11, с. 104].

Виды изделий. Среди сундучных изделий именно церковного назначения следует назвать денежки и митряницы. Граненый корпус первых покрывался кожей и обивался железными полосами. Сверху располагалась

металлическая ручка. На крышке – прорезь для сбора денег и петля для удобства открывания. Внутри делался специальный ящик. Деньги сразу попадали в специальное отделение – открывать сундук не было необходимо. Примером сундука-денежника является предмет из коллекции Государственного исторического музея (инв. № Д-IV- 1560, датируется XVIII веком). Другой тип церковных изделий, митряницы, имели деревянный цилиндрический корпус и откидную выпуклую крышку. Поверхности покрывались кожей и обивались просечными металлическими полосами. На крышке – железная кованая ручка; пластина, защищающая отверстие для ключа, – тоже металлическая. Некоторые экземпляры имели не просечные, а сплошные железные полосы, и петля напоминала петли определенного типа русских сундуков, происхождение которых в настоящее время точно не установлено. Образцы митряниц – изделия из коллекции Соловецкого музея-заповедника и Государственного исторического музея (инв. № СГИАПМЗ КП 18, АОКМ КП 4578; ГИМ МЖ 7033, ГИМ МЖ 2021).

Отдельного упоминания заслуживают сундуки, изготовленные из икон. Известные автору образцы датируются 20–30 годами XX века. В частном музее невьянской иконы Е.В. Ройзмана (г. Екатеринбург) находится небольшой сундук. Он имеет прямые стенки, скрепленные в «ласточкин хвост», и покатую крышку, которая соединяется со стенками с помощью шарниров. Внутри, слева, – приголовок (ящичек для женских рукоделий). Стенки состоят из распиленных частей икон. Следует также назвать сундук из Корткеросского районного музея (с. Корткерос), который был передан в Национальный музей Республики Коми. Сундук сколочен из толстых досок и обит широкими коваными полосами. Он сделан из большой иконы «Казанской Божьей матери». Возможно, ранее она находилась в церкви села Корткерос, закрытой в 1932–1936 годах. Появление подобных изделий объясняется историческими условиями, это – печальное свидетельство антирелигиозной политики. Далеко не всегда изготовление таких сундуков было кощунством – порой это становилось попыткой спасти икону.

Заключение. Таким образом, касательно сундучных изделий в православных церквях и монастырях необходимо констатировать следующее. Они располагались, как правило, в хозяйственных помещениях и ризницах. Чем богаче был монастырь, тем больше в нем было сундучных изделий (для сравнения – переписные книги вологодских монастырей XVI–XVIII веков [12, с. 34–107; 246, 250, 343]). При этом

в качестве их владельцев выступали как простые монахи, так и представители высшей церковной иерархии, что свидетельствует о максимально широком и «глубоком» распространении. Виды изделий были весьма разнообразны: сундуки, коренники, митряницы, подголовки, погребцы, коробьи, ларцы, шкатулки, скрыни и т.д. Они были покрыты шкурами нерп и обиты железными полосами. Изготавливались в основном из дуба или сосны. Вероятнее всего, это изделия мастеров Русского Севера, хотя часто упоминаются «коробьи новгородские». В сундуках хранились самые разнообразные вещи: книги, кресты, деньги, складни, иконы, краски, лекарства, грамоты, часы, серьги, кружево, одежда и проч. Иногда использовались шкатулки иностранного происхождения. Некоторые сундучные изделия участвовали в религиозных обрядах.

Дальнейшее привлечение документов, связанных с хозяйством монастырей, а также изучение конкретных художественных памятников, позволит расширить представление о роли сундучных изделий в церковной жизни.

ЛИТЕРАТУРА

1. Гончарова, Н.Н. Русские расписные сундуки XVII–XVIII веков в собрании Исторического музея. – М.: Исторический музей, 2018. – (Золотой фонд Исторического музея). – 308 с.
2. Гончарова, Н.Н. Влияние православной культуры на содержание сюжетной росписи сундуков XVII–XVIII / Н.Н. Гончарова // Народное искусство. Русская традиционная культура и православие. XVIII–XXI вв. Традиции и современность / авт.-сост., науч. ред. М.А. Некрасова. – М., 2013. – С. 485–501.
3. Описи строений и имущества Кирилло-Белозерского монастыря 1615 и 1635 гг.: тексты и исследования / сост. Н.В. Башнин, З.В. Дмитриева; отв. ред. М.Н. Шаромазов. – М., СПб.: Альянс-Архео, 2021. – 600 с.
4. Описание Кирилло-Белозерского монастыря 1771–1773 гг.: в 3 т. – Вологда: Древности Севера, 2020. – Т. 3: Имущество / Государственный архив Вологодской области [и др.]; сост. и отв. ред. И.В. Пугач. – 272 с.
5. Описи Соловецкого монастыря XVI века / сост.: З.В. Дмитриева, Е.В. Крушельницкая, М.И. Мильчик; отв. ред. М.И. Мильчик. – СПб.: Дмитрий Буланин, 2003. – 356 с.
6. Гончарова, Н.Н. Русские сундучные изделия XVII–XVIII вв. в коллекции Государственного исторического музея / Н.Н. Гончарова // Вестн. РГГУ. Сер. «Философия. Социология. Искусствоведение». – 2012. – № 11(91). – С. 261.
7. Вкладные книги Далматовского Успенского монастыря (последняя четверть XVII – начало XVIII в.): сб. документов / сост. И.Л. Манькова. – Свердловск, 1992. – 244 с.
8. Семенкова, Л.Л. Сундуки в собрании ВСМЗ / Л.Л. Семенкова // Материалы исследований: сборник / Государственный Владимиро-Суздальский историко-архитектурный и художественный музей-заповедник: науч.-практ. конф., 22–23 дек. 2008 г. – Вып. 15. – Владимир, 2009.
9. Три описи Иосифо-Волоколамского монастыря XVI века / подгот. текстов и публ. Т.И. Шабловой. – СПб.: Реноме, 2014. – 190 с.
10. Описи имущества Софийского собора 1833 г. Публикация Э.А. Гордиенко и Г.К. Маркиной // Новгород. ист. сб. – 2003. – № 9(19). – С. 595.
11. Макарий (Миролубов). Опись Новгородского Спасо-Хутынского монастыря, 1642 года. – СПб., 1856. – 153 с.
12. Переписные книги вологодских монастырей XVI–XVIII вв.: исследование и тексты / Гос. ист. музей [и др.]; отв. ред. М.С. Черкасова. – Вологда: Древности Севера, 2011. – 496 с.

Поступила в редакцию 27.03.2024

УДК 7.01.03:271.2-1:746.346

Особенности художественного воплощения сакрального образа в произведениях золотного шитья православной традиции

Гапличник Н.Ю.

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

В статье анализируются особенности художественного воплощения сакрального образа в произведениях золотного шитья XIX–XXI веков, хранящихся в музеях и православных храмах Гродненщины. Актуальность статьи обусловлена возрастающим интересом к региональным особенностям национальной культуры. Новизна заключается в научном осмыслении предметов изобразительного и декоративно-прикладного видов искусства в храмовом пространстве, а также предложенного терминологического аппарата. Определены основные средства художественной выразительности и их применение в произведениях орнаментального шитья при воплощении сакрального образа на примере двух артефактов Гродненщины.

Ключевые слова: сакральный образ, каноничность, семантика, золотное орнаментальное шитье, храмовое пространство, декоративно-прикладное искусство, православие.

(Искусство и культура. – 2024. – № 3(55). – С. 43–47)

Features of the Artistic Embodiment of the Sacred Image in Works of Orthodox Tradition Gold Embroidery

Gaplichnik N.Yu.

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

The article analyzes the features of the artistic embodiment of the sacred image in works of the 19th – 20th century gold embroidery, stored in museums and Orthodox churches of Grodno Region. The relevance of the article is due to the growing interest in the regional characteristics of the national culture. The novelty of the study lies in the scientific understanding of the objects of fine and decorative arts in the temple space, as well as the proposed terminological apparatus. The main means of artistic expression and their use in embroidery works when embodying the sacred image are determined using the example of two artifacts of Grodno Region.

Key words: sacred image, canonicity, semantics, gold ornamental embroidery, temple space, decorative and applied art, Orthodoxy.

(Art and Cultur. – 2024. – № 3(55). – P. 43–47)

В современных условиях возрождения и развития традиций материальной и духовной культуры очевидной необходимостью становится глубокое осмысление отечественного наследия через сохранение, систематизацию и презентацию историко-культурных памятников и ценностей. Актуализация этого процесса связана, в том числе, с последовательным изучением локальных особенностей произведений национального декоративно-прикладного искусства как в условиях их региональных характерных признаков, так и культуры Беларуси в целом. Предметы декоративно-прикладного искусства,

в которых отражен синтез эстетических и духовных ценностей народа, составляют достояние национальной материальной культуры. Являясь частью его духовной культуры, отдельные произведения ДПИ не только ярко представляют стилевые особенности конкретного исторического периода, но и служат воплощением достижений его художественного мышления в рамках преломления национальных традиционно-бытовых и сакральных традиций.

Цель данной статьи – выявление и систематизация особенностей художественного воплощения сакрального образа в произведениях

золотного шитья, что составляет методологическую основу исследования. Историческая направленность работы подчеркивается целостностью искусствоведческого анализа артефактов XIX и XXI веков Гродненщины, рассматриваемых во взаимодействии типологических признаков изобразительного и декоративно-прикладного видов искусств.

Научное изложение художественного воплощения сакрального образа в произведениях золотного шитья. Понятие «сакральный» в современном значении слова возникло в XVII веке и происходит от латинского слова *sacer* – священный, относящийся к вере, религиозному культу, обрядовый, ритуальный [1]. Эта категория выступает фундаментальным определением феноменологии религии, где под сакральным подразумевается всё, что имеет отношение к божественному, религиозному, иррациональному, ценностному.

В церковном искусстве идея духовности получает воплощение через иконическое изображение Бога, Божией Матери, святых и сакраментальных символов (крест, вода, скиния, телец и др.). Художественное содержание и технические средства претворения этих образов связаны с канонами. Этот термин употребляется как совокупность норм и правил, служащих эталоном для какого-либо вида деятельности. Его формирование в христианской традиции стало длительным и многоэтапным процессом. Каноничная регламентированность священных текстов, а также изображения сакральных образов связаны с верой в их богодухновенность и, соответственно, в их исключительную значимость и ценность.

Пространственное решение православного храма является уникальным феноменом синтеза и взаимодействия различных видов искусств. Фрески, мозаика и иконопись заполняют церковь произведениями изобразительного искусства; монодия знаменного распева и многоголосие хорового пения – музыкального искусства, гимнография канонических текстов – поэтического, а своеобразная театрализация реализована во многих обрядовых действиях. В богослужебной и внебогослужебной практике православной традиции широкое применение получили различные предметы декоративно-прикладного искусства, представленные текстилем и шитьем, ковкой и металлическим литьем, соломоплетением и резьбой по дереву. Обозначенные произведения художественного творчества составляют объемное понятие церковного искусства, которое своими специфическими средствами направлено на создание и воплощение сакральных образов.

Искусство шитья предметов церковной утвари распространилось на территории современной Беларуси в X веке вместе с принятием Русью христианства и первоначально следовало канонам византийской традиции. Разнообразные облачения священнослужителей и предметы шитья церковных принадлежностей изначально имели практическое значение и употреблялись в качестве защиты и покрова. С развитием обрядовой стороны богослужения традиционные формы литургических предметов претерпевали существенные стилевые изменения и приобретали все более символический смысл, а художественное воплощение некоторых из них стало частью декоративно-прикладного искусства.

Еще со времен Киевской Руси изделия золотного шитья являлись неотъемлемой частью убранства православного храма. В летописных источниках нередко упоминаются драгоценные «паволówki» и ткани с вышитыми лицевыми и орнаментальными изображениями. Например, в Ипатьевской летописи под 1289 г. в «Похвальном слове» князю Владимиру Васильевичу говорится, что в Любомиле князь пожертвовал золотную индигию и «платцы оксамитны, шиты золотом и жемчугом, херувим и серафим» [2].

Традиция украшать храмовое пространство предметами шитья получила широкое распространение и на белорусских землях. Об этом свидетельствуют сохранившиеся в церковных и музейных коллекциях священные ризы (фелонь, епитрахиль, поручи), иконы, литургические наборы (воздух и покровцы), плащаницы, хоругви и подвесные пелены. Кроме того, в житии канонизированной Православной церковью белорусской святой Софии Слуцкой указывается на то, что она занималась рукоделием, вышивая облачения для священнослужителей [3]. В подтверждение ее особой исторической значимости в развитии церковного шитья свидетельствует и тот факт, что в настоящее время при Московском Свято-Филаретовском институте действует золотошвейная мастерская во имя праведной Софии, княгини Слуцкой.

На предметах церковной утвари постоянно изображались ключевые евангельские сюжеты и образы святых. Так, на Господских плащаницах помещены сцены распятия и положения во гроб тела Иисуса Христа, а на Богородичных – успения Девы Марии. Образы святых и ангелов – как отдельно лики, так и многофигурные сюжеты – чаще всего вышиты на подвесных пеленах, посвященных праздничным событиям или памяти святого, на покровах и хоругвях, а также нередко становятся частью более

сложной композиции, такой как «плащаницы с предстоящими». В храмовом пространстве эти образы выполняют функцию не только сохранения и передачи конкретных исторических событий посредством различных видов искусств, но и несут информацию о значимости традиционных духовных ценностей народа. В этой связи актуальным видится рассмотрение особенностей художественного воплощения сакральных образов в предметах церковного шитья в единстве семантического, символического, а также иконографического аспектов.

Практика исследования памятников золотного шитья. Детальное изучение памятников золотного шитья, их сохранение в музейных коллекциях и теоретическое осмысление сакральной символики в произведениях древнерусского искусства начинается в середине XIX века. После революционных событий XX века и национализации церковного имущества исследовательская работа музеев в основном была направлена на описание и реставрацию уникальных монастырских коллекций. Основные решения по атрибутированию шитых предметов церковной утвари, их классификации по стилистическим и технологическим особенностям легли в основу трудов таких ученых, как Т.Н. Александрова-Дольник, В.Т. Георгиевский, Е.В. Георгиевская-Дружинина, Н.П. Кондаков и др. Принципиально важной для определения золотного шитья в классификации искусств стала опубликованная в 1923 году работа В.А. Никольского «Древнерусское декоративное искусство» [4], в которой автор выделяет основные исторические вехи и стилевые направления развития золотного шитья как отдельного вида ДПИ.

В 1963 году искусствоведом и музейным работником А.Н. Свириным написано первое системное исследование золотного шитья, в котором развитие его художественно-стилевых особенностей прослеживается на примере памятников XI–XVII веков [5]. В труде Н.А. Маясовой «Методика исследования памятников древнерусского лицевого шитья» [6] разработаны способы изучения указанных памятников, основанные на методе сравнительного анализа произведений и других видов искусств при художественном и иконографическом описании вышитых предметов.

Отдельные статьи посвящены изучению дифференцированной проблематики в области золотного шитья: истории светлиц (Н.А. Маясова), иконографии (А.С. Петров, А.С. Преображенский), палеографии (Т.В. Николаева), публикации коллекций музеев (Т.Н. Манушина, О.М. Власова, Л.Д. Ли-

хачева и др.), введению в научный контекст отдельных памятников (М.В. Вилкова, М.П. Голованова, М.А. Новицкая и др.).

Вместе с тем в белорусском искусствоведении исследование памятников древнерусского золотного шитья видится недостаточным. В коллекциях государственных музеев хранятся произведения XVIII–XX веков, описание которых могло бы в значительной степени расширить представление о национальной культуре и ее региональных особенностях.

Таким образом, в искусствоведении к середине XX века сложилась практика исследования памятников золотного шитья по двум направлениям, в основе которых лежит принцип характера рисунка сакрального образа и техники его воплощения – лицевое и орнаментальное. Предметы облачений и церковной утвари, выполненные в технике лицевого шитья, из-за большей близости к канону иконографического изображения атрибутируются как элемент изобразительного искусства и рассматриваются в сочетании с иконописью. Произведения же, выполненные в технике орнаментального шитья (включая жемчужное), составляют пласт декоративно-прикладного искусства.

Сохранившиеся ранние артефакты лицевого шитья датируются X–XII веками, а период его расцвета относится к XV–XVI столетиям. Уникальные памятники этого периода сохранились в коллекционных собраниях следующих музеев-заповедников: Сергиево-Посадского, «Московский Кремль», Новгородского и др. Лицевое шитье с иконописью объединяет евангельский круг сюжетов, каноническую подачу ликов святых и событий священной истории, а также отношение к изображению как к сакральному образу, как к иконе. Одновременно этот тип золотного шитья развивался в стилистическом единстве с особенностями технологического исполнения иконописи своего времени [7, с. 41]. Именно по причине художественной и образной близости сакрального изображения в иконе (фреске) и шитых предметах Н.А. Маясова относит произведения лицевого шитья к изобразительному искусству. Автор указывает на необходимость построения художественного анализа сакрального изображения в лицевом шитье на принципах изучения произведений изобразительного искусства, а не декоративного [6].

В период расцвета литургические предметы создавались группой вышивальщиц, работавших в так называемых светлицах, среди которых наибольшую известность приобрели светлицы боярынь Соломонии Сабуровой и Елены Глинской, Анны Строгановой, царицы Анастасии Романовны, Ирины Годуновой и

Марии Милославской [8]. Однако секуляризация государственного строя и его культуры в конце XVII столетия привела к угасанию активности золотошвейных мастерских. В это время лицевое шитье перестает быть элитарным искусством, утрачивая связь с константностью канона иконографии.

В XVIII–XIX веках золотное шитье развивается в русле орнаментального шитья, опираясь на стилистические особенности таких направлений светского искусства, как барокко, классицизм и русский модерн. Памятники данного периода представляют собой композиции, в стилистике которых происходит взаимопроникновение форм церковной, светской и народной вышивки. На первый план выступает художественный эффект от визуального восприятия предметов церковной утвари, а их эстетическая функция превалирует над литургической. В формах рисунка акцент смещается на декоративные и изобразительные компоненты, часто имеющие символическое значение. Орнаментальным шитьем украшаются элементы облачений священнослужителей (епитрахиль, фелонь, поручи, набедренник, палица, пояс, митра, саккос), различного рода покровы и завесы (плащаницы, воздúхи и покровцý, престольные, подвесные и надгробные пелены), хорóгви, даронóсицы и евангельские ленты.

Особую символическую роль приобретает орнамент, который служит обрамлением сакрального изображения. Влияние на орнаментику шитья оказывали такие смежные виды искусства, как рукописная орнаментика, мелкая пластика, стенопись и орнаментика ювелирных изделий. Многие элементы означенного соответствуют эстетическим представлениям эпохи. Так, среди композиций XVI–XVII веков были наиболее распространены геометрические фигуры: круги, розетки, кресты, плетенки. В последующие столетия наблюдается преобладание растительных рисунков – основой становятся волнистые стебли, пшеничные колосья, виноградная лоза, цветки лилии и розы и др., при этом нередко встречаются фигуры и лики святых, херувимы.

Семантический аспект элементов в произведениях орнаментального шитья постигается за счет претворения важнейших принципов создания композиции, среди которых нужно назвать выразительность, гармоничность, равновесие и целостность [9]. Первый из названных принципов в художественном образе достигается во взаимодействии таких средств и пластических приемов композиционных решений, как симметрия, контраст, нюанс, ритм и пропорция.

Примером гармоничного сочетания разностилевых изображений можно назвать

покровцý середины XIX – начала XX века из храмов Новогрудского и Кореличского районов и воздúх XIX века из храма Сморгонского района [10], хранящиеся в фондах раздела «Ткани» Гродненского государственного музея истории религии [11]. Литургические предметы выполнены в технике орнаментального шитья с использованием металлической нити (серебро), трунцала, блесток, бисера и аппликации. Плотный рисунок покровцý на темно-бордовом аксамите представляет собой изображение херувимов в четырех лепестках изделия с раскрытыми крыльями снизу вверх, поддержанные растительным орнаментом. Центральный четырехугольный крест из вытянутых ромбов украшен декоративными элементами из трунцала и блесток. Композиция воздúха представляет собой круговое заполнение по периметру прямоугольника ликами херувимов и растительным узором, вышитым металлической нитью на светло-коричневом аксамите. Центральный крест из четырех соприкасающихся треугольников выполнен в технике объемного прикрепа. Примечательно, что в растительном орнаменте органично сочетаются пшеничные колосья и цветки роз, имеющие в сакральном изображении символическое значение вечной жизни (пшеница) и райских садов (роза), а также васильки и ромашки, указывающие на влияние стилистики народной бытовой вышивки. Во всех изделиях пришивные лики ангелов представляют собой унифицированную аппликацию фабрики торгово-промышленного товарищества «П.И. Оловянишникова сыновья».

Раскрытию сакрального образа в евангельском сюжете положения во гроб Иисуса Христа служит комплекс выразительных средств, воплощенный в Господской плащанице для храма Рождества Христова г. Гродно золотошвейей Ниной Сергеевной Колас (2018 г., 142x92 см, бархат, жемчуг, канитель, трунцал, шнур, полудрагоценные камни, яичная темпера, доска, левкас). Рисунок данного произведения разработан Т.В. Самковой на основе сюжета, который неоднократно встречается в воздúхах «Христос во гробе» XVI–XVII веков, выполненных в технике лицевого шитья в мастерских Матрены Годуновой, Стефаниды Андреевны Годуновой, царицы Ирины Федоровны, бояр Салтыковых [12, № 44, 48, 52, 55, 78]. В центре композиции – тело Христа положено во гроб в горизонтальном положении, руки вытянуты вдоль тела, над которым располагаются прямолинейный херувим и два ангела с рипидами, направленными друг на друга. В упомянутых памятниках древнерусского шитья сакральный образ передан исключительно средствами лицевого шитья. В современной плащанице

лик и тело Христа писаны темперой на доске, остальные элементы решены разнообразными средствами орнаментального шитья с фрагментарными вкраплениями техники лицевого шитья. Обращение к типовому рисунку сообщает центральному изображению каноничность, сдержанность, бесстрастность и служит примером непрерывности традиций в произведениях золотного шитья.

Гармоничность композиции Господской плащаницы как целостной художественной концепции воплощения священного образа составляет соразмерность на уровне всей плащаницы (средника и каймы) и отдельно каймы. Принцип контраста формирует цветовое решение фона (бордовый бархат) и букв части канонического текста по периметру каймы при помощи жемчуга белого цвета, что проявляется и на уровне фактуры: жемчуг разного размера составляет визуальный рельеф, а общему композиционному решению сообщает объемность и пространственность. Геометрический контраст введен в кайму и на уровне разграничения двух ярусов: верхний представляет собой рисунок канонического текста, выполненного вязью, а нижний — круги разных размеров со вставками элементов растительного орнамента.

Противоположные части каймы плащаницы представляют по отношению друг к другу зеркальную симметрию, являющуюся ярким средством на пути достижения единства художественной выразительности сакрального изображения. Ритм композиции составляют закономерно повторяющиеся детали. К ним можно отнести двух ангелов с рипидами в руках над телом Иисуса Христа в среднике изделия, а также херувимов, вышитых мелким жемчугом в обводке мягкой канителью с элементами лицевого шитья, и расположенных в четырех угловых ромбах плащаницы. Характерную ритмичность передает и чередование больших и малых кругов растительно-геометрического орнамента в кайме.

Визуальное композиционное единство плащаницы придает такой параметр художественной выразительности, как пропорция. Именно выверенная соразмерность и гармоничная соизмеримость между собой всех элементов изделия, а также его составляющих частей играет важную роль в эмоциональной насыщенности композиции целого и в визуальном воплощении сакрального образа.

Заключение. Таким образом, можно сказать, что в настоящее время в задачу отечественного искусствоведения входит систематизация и глубокое осмысление различных аспектов целостности художественного решения сакрального образа в предметах золотного шитья.

В последние десятилетия начался процесс, в котором произведения религиозного искусства начали рассматриваться в контексте богослужебной практики и шире — в целом храмового пространства. Кроме того, особую актуальность приобретает историко-региональный подход. Так, можно утверждать, что большая часть сохранившихся памятников золотного шитья Гродненского региона относится к концу XIX века и характеризуется устойчивой тенденцией к эстетизации образов, создаваемых в технике орнаментального шитья, сохранением канонической символики и древнерусских традиций изобразительности, а также влиянием светского и народного искусства. Актуальными средствами решения композиционного единства становятся выразительность, гармоничность, равновесие и целостность, а среди основных приемов художественного целого можно назвать симметрию, пропорцию, контраст, нюанс и ритмику. Подобный комплексный подход к изучению предметов, репрезентирующих сакральные изображения, способствует раскрытию содержательно-эстетического и композиционно-технического факторов воплощения сакрального образа.

ЛИТЕРАТУРА

1. Комлев, Н.Г. Словарь иностранных слов: [более 4500 слов и выражений] / Н.Г. Комлев. — М.: Эксмо, 2006 (Тверь: Тверской полиграфкомбинат). — 669, [2] с.
2. Полное собрание русских летописей: в 43 т. / предисл. Б.М. Кlossa. — М.: ЯРК, 1998. — Т. 2. — Стб. 925–926.
3. Рублевская, Л. Последняя из рода Олельковичей [Электронный ресурс] / Л. Рублевская // Беларусь сегодня. — 29.04.2008. — Режим доступа: <https://www.sb.by/articles/poslednyaya-iz-roda-olelkovichy.html>. — Дата доступа: 10.06.2021.
4. Никольский, В.А. Древнерусское декоративное искусство / В.А. Никольский. — Петербург: Брокгауз-Ефрон, 1923. — 96 с.
5. Свирин, А.Н. Древнерусское шитье / А.Н. Свирин. — М.: Искусство, 1963. — 152 с.
6. Маясова, Н.А. Методика исследования памятников древнерусского лицевого шитья / Н.А. Маясова // Материалы и исследования. [Вып.] 1 / редкол.: О.В. Зонина (отв. ред.) [и др.]. — М.: Искусство, 1973. — С. 111–131.
7. Адамова, Т.В. Иконописный рисунок в церковном лицевом шитье: учеб.-метод. пособие / Т.В. Адамова, Е.Д. Шеко. — М.: Изд-во ПСТГУ, 2014. — 81 с.
8. Круглова, А.Р. Золотошвейное рукоделие великокняжеских и царских мастерских XV–XVI веков / А.Р. Круглова. — СПб.: Коло, 2011. — 288 с.
9. Устищенко, Ю.А. Особенности построения композиции в декоративно-прикладном искусстве / Ю.А. Устищенко // Актуальные проблемы гуманитарных и естественных наук. — 2015. — № 11. — С. 100–103.
10. Учреждение культуры «Гродненский государственный музей истории религии». — Ф. «Ткани» [основной фонд]. КП 10896, КП 10897, КП 10898, КП 3388.
11. Гапличник, Н.Ю. Традиции лицевого и орнаментального золотного шитья на Гродненщине в памятниках Гродненского государственного музея истории религии / Н.Ю. Гапличник // Культура: открытый формат: междунар. заоч. науч. конф., Минск, 24 июня 2021 г.: сб. науч. ст. / М-во культуры Респ. Беларусь, Белорус. гос. ун-т культуры и искусств; редкол.: Е.Е. Корсакова [и др.]. — Минск: БГУКИ, 2022. — С. 69–74.
12. Маясова, Н.А. Древнерусское лицевое шитье: каталог / Н.А. Маясова. — М.: Красная площадь, 2004. — 495 с.

Поступила в редакцию 01.04.2024

Многообразие художественной практики экологического искусства Китая (архитектура, ландшафтный дизайн, перформанс, фотография)

Ли Цзунци

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

Данная публикация посвящена исследованию и систематизации широкого спектра медиумов современного китайского экологического искусства (архитектура, ландшафтный дизайн, перформанс, фотография), демонстрируя богатое разнообразие художественных практик, активно реагирующих на экологические проблемы Китая. С помощью междисциплинарного подхода в статье рассматривается, как китайские художники, архитекторы, дизайнеры и фотографы решают проблемы окружающей среды, используя различные стратегии и для передачи идей экологического сознания, и для фактического достижения устойчивого развития в стране. От инновационных архитектурных проектов, гармонирующих с природой, до захватывающих ландшафтных решений, побуждающих к переосмыслению взаимодействия природы и человека, от формулирования экологических нарративов по средствам перформанса и акций, до беспристрастной документальной фотофиксации деградации окружающей среды и раскрытия уникальной красоты природы, популяризирующей бережное к ней отношение – каждая художественная практика предлагает уникальное понимание сложных отношений между людьми и окружающей средой. Демонстрируя разнообразие авторских художественных методов, статья подчеркивает важность творческого вмешательства в решение экологических проблем и содействия более глубокой связи между культурой, природой и обществом в современном Китае.

Ключевые слова: архитектура, зеленая архитектура, ландшафтный дизайн, перформанс, устойчивое развитие, фотография, экологическое искусство.

(Искусство и культура. – 2024. – № 3(55). – С. 48–52)

The Diversity of the Artistic Practice of Ecological Art in China (Architecture, Landscape Design, Performance, Photography)

Li Zongqi

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

The article explores and systematizes a wide range of contemporary Chinese ecological art mediums (architecture, landscape design, performance, photography), demonstrating the rich diversity of artistic practices actively responding to China's environmental issues. Using the interdisciplinary approach, the article examines how Chinese artists, architects, designers, and photographers address environmental issues using a variety of strategies to both communicate ideas of environmental consciousness and actually achieve sustainable development in the country. From innovative architectural designs that harmonize with nature, to compelling landscape solutions that encourage a rethinking of nature-human interactions, from formulating ecological narratives through performance and action, to impartially documenting environmental degradation and revealing the unique beauty of nature to popularize environmental stewardship, each artistic practice offers a unique insight into the complex relationship between people and the environment. By highlighting a variety of artistic practices, the article emphasizes the importance of creative intervention in addressing environmental issues and promoting a deeper connection between culture, nature and society in contemporary China.

Key words: architecture, ecological art, green architecture, landscape design, performance, photography, sustainable development.

(Art and Cultur. – 2024. – № 3(55). – P. 48–52)

Экологическое искусство – это форма художественной деятельности, которая включает в себя творческие проекты, обращенные к экологическим и социально-политическим вопросам, с целью привлечения внимания к экологическим проблемам и восстановлению экосистем. Экологическое искусство в Китае заявляет о себе в 1990-х гг. в экспериментальной художественной и инсталляционной практике художников-концептуалистов: Хуан Юнпина, Сюй Бина, Цай Гоцяна, Ай Вэйвэя и др. Однако как современная мультидисциплинарная практика экологическое искусство в XXI в. широко распространилось на другие виды искусства, архитектуру и дизайн, став во многом лидирующим концептом в художественной культуре Китая. Китайское экологическое искусство включает в себя множество разнообразных медиумов, каждый из которых отражает богатое культурное наследие страны, ее быстрое развитие и рост экологического сознания. В китайском исследовательском контексте национальное экологическое искусство только начинает привлекать внимание, и его изучение пока находится на ранних этапах. Эта тема обсуждается лишь небольшим числом исследователей, что подчеркивает необходимость ее более глубокого анализа.

Цель статьи – выявление многообразия художественной практики экологического искусства в архитектуре, ландшафтном дизайне, перформансе и фотоискусстве Китая.

Экологическая/зеленая архитектура в Китае. Активный процесс урбанизации современного Китая привел к интенсивно растущей городской застройке, экспансивно захватывающей природную среду. В противовес этому с начала XXI столетия в китайской архитектуре последовательно внедряются принципы «экологической архитектуры» – концепции, исходящей из превалирования экологических факторов при конструировании среды человеческого обитания, и «зеленой архитектуры» – практике, сводящей к минимуму количество потребляемых при строительстве ресурсов, сокращающей выбросы и загрязнения при эксплуатации зданий. Экологическая архитектура приближает человека к природе, формируя комфортную и эстетичную среду обитания, через использование современных технологий, экологичных материалов, энергосбережения, рециркуляции отходов, совмещая социальные, экономические и экологические потребности человека. Китайские экоархитекторы не только создают визуально эффектные здания, но и отдают приоритет устойчивости, энергоэффективности и гармонии

с природой. Здание рассматривается ими «как спроектированная экосистема, посредством организации различных физических факторов во внутреннем и внешнем пространстве, преобразующая материалы и энергии упорядоченным образом, и формирующая малопотребляющую, безотходную, не загрязняющую и экологически сбалансированную среду» [1, с. 9].

Одной из выдающихся фигур в этой области является Ма Цинъюнь (Ma Qingyun), основатель MADA sp.a.m. (социальная практика, архитектура, медиа). Ма Цинъюнь известен новаторской работой в области «устойчивой архитектуры», объединяющей традиционные китайские и современные зеленые строительные технологии. В его проектах приоритет отдается стратегиям пассивного проектирования: естественная вентиляция и теплоизоляция, дневное освещение, что значительно снижает потребление энергии. Работы Ма Цинъюнь различаются по масштабу и стилю: от небольшой сельской винодельни до крупномасштабного современного архитектурного комплекса Медиа-Сити в Сиане, включающего теле- и радиовещательный центр, офисы и торговый центр. Одним из примечательных проектов архитектора является Остров большого пальца Цинпу (Qingpu Thumb Island, 2005) в Шанхае – общественный центр с волнистой крышей, засаженной газоном, представляющей зеленые холмы, плывущие среди озера, и используемой в качестве общественного парка. Проект снабжен системой сбора дождевой воды и применяет материалы местного производства, что создает экологически ответственную городскую среду.

Китайский архитектор Хуа Ли (Hua Li), основатель бюро TAO, рассматривает архитектуру «как развивающийся организм, неотделимый от окружающей среды» [2, с. 62], что акцентирует экологические, климатические, топографические, геологические, культурные и социальные особенности построек. Демонстративными проектами архитектора являются: Музей бумаги ручной работы (2010), созданный как продолжение (кластер из нескольких небольших зданий) деревни Синьчжуан, у подножия горы Гаолигун в провинции Юньнань, имеющей старинную традицию ремесленного изготовления бумаги, в строительстве которого использовались местные материалы (бумага, дерево, бамбук, вулканические породы).

Помимо индивидуальных архитекторов, в Китае работает несколько фирм, специализирующихся на экологической и зеленой архитектуре. Одной из них является Archi-Union

Architects, основанная Филипом Ф. Юанем. Компания известна своим инновационным применением цифровых технологий производства и приверженностью принципам устойчивого строительства. Ее проекты, такие как Музей нефрита (2017) и Бамбуковый павильон (2018), обязательно внедряют солнечное освещение, природные и переработанные материалы, системы сбора дождевой воды, что минимизирует воздействие на окружающую среду и максимизирует энергоэффективность.

Экологический дискурс в ландшафтном дизайне Китая. Эко-арт как искусство, взаимодействующее с окружающей средой, естественным образом повлияло на энвайронментальное искусство ландшафтного дизайна, глубоко укорененного в национальной китайской культуре создания садов, отражающих баланс и уважение к природе. От классических садов в Сучжоу до современных городских парков, ландшафтные дизайнеры Китая опираются на многовековые традиции в создании «зеленых зон», которые способствуют биоразнообразию, уменьшают загрязнение окружающей среды и повышают комфортность жизни в городах.

В современном ландшафтном дизайне Китая традиционные подходы формирования ландшафта переосмысливаются сквозь призму экологической устойчивости. Ландшафтные дизайнеры включают в свои проекты принципы биоразнообразия, сохранения воды и экологически чистых материалов. Например, вместо того, чтобы полагаться исключительно на импортированные экзотические растения, дизайнеры выбирают местные виды, которые лучше адаптированы к данному климату и требуют меньше воды и ухода, что не только снижает воздействие искусственного ландшафта на окружающую среду, но и помогает сохранить местные экосистемы. Для создания элементов ландшафта дизайнеры все чаще обращаются к использованию переработанных и экологически чистых материалов, таких как бамбук, вторично переработанная древесина и пластик. Растущая нехватка воды и проблемы ее загрязнения в Китае стимулируют проектировщиков внедрять инновационные стратегии управления водными ресурсами: сбор дождевой воды, переработку сточных вод, а также создание водно-болотных угодий для фильтрации и очистки сточных вод. Эти стратегии помогают сохранять водные ресурсы и создают среду обитания для диких животных, улучшая общее экологическое здоровье ландшафта.

Парк верфи Чжуншань (2001), спроектированный профессором Пекинского университета и известным китайским ландшафтным

дизайнером Ю Конгцзянем (Yu Kongjian), находится в авангарде экологического тренда начала XXI в. по рекультивации городских земель и преобразования заброшенных промышленных объектов в общественные рекреационные пространства. Построенный на месте закрытого в 1999 г. судостроительного завода и его загрязненных окрестностей парк превратился в значимое и функциональное место, где красота природы сочетается с историческим контекстом. Были сохранены промышленные реликвии судостроения прошлого (старые здания верфей, доки, краны и оборудование), которые служат осязаемыми напоминаниями о промышленном наследии этого района, а также репрезентируются в качестве скульптурных композиций с «изысканным и абстрактным художественным эффектом» [3, с. 30]. В то же время в парке предприняты усилия по сохранению (банный – старых деревьев вдоль берега реки) и восстановлению среды обитания, реинтродукции местных видов растений и созданию коридоров дикой природы для поддержки местного биоразнообразия, очистка и интеграция в пространство парка локальных водных элементов (озеро, вход в море).

Известный китайский ландшафтный дизайнер и профессор Пекинского университета лесного хозяйства Ван Сяньгун (Wang Xiangong) также придерживается метода минимального вмешательства в природное окружение, и одновременно утверждает социальную направленность ландшафтного проектирования, «восстанавливающего городской пейзаж и способствующего благотворному развитию городской среды» [4, с. 126]. Его проекты «Сад четырех сезонов» (2011) в Сиане, парков у озера Сянху (2004–2015) и Цзяньанфань (2008) в Ханчжоу, как и работы (Парк Центра современного искусства в деловом районе Пекина (2007) и Парк археологических памятников Саньмэнься Мяодигоу в провинции Хэнань (2018)) ведущего китайского ландшафтного дизайнера и профессора архитектурного факультета Университета Цинхуа Чжу Юфань (Zhu Yufan) являются знаковыми примерами экологически мотивированного ландшафтного дизайна. Обладая богатым культурным наследием и растущим осознанием необходимости сохранения окружающей среды, Китай все чаще использует концепцию экологического искусства в ландшафтном дизайне как средство создания эстетических пространств, сохраняющих и улучшающих природную и городскую среду.

Перформативное экологическое искусство Китая. Китайское перформативное экологическое искусство включает в себя широкий спектр

творческих проявлений, которые сплетают художественную практику, природу и активизм. Перформанс служит художникам медиумом для решения экологических проблем, повышения осведомленности и провоцирования социальных изменений в отношении человека и природы, становится мощным средством социальной критики и экологической сознательности.

Одним из ярких ранних примеров экологически направленного перформанса в Китае являются работы художника Чжан Хуаня (Zhang Huan), часто включавшего в свои произведения природные компоненты. Его произведения стирали границы между искусством и окружающей средой, предлагая зрителям переосмыслить свою связь с миром природы. В перформансе «Добавить один метр к безымянной горе» (1995) Чжан Хуань с единомышленниками, раздевшись легли друг на друга на вершине холма в окрестностях Пекина, образуя живую пирамиду, и телами увеличивая фактический размер горы. В другом перформансе «Как поднять уровень воды в пруду с рыбой» (1997) группа сельских рабочих погрузилась по шею в пруд в Пекинском парке, вытеснив какое-то количество воды в водоеме и повлияв на ее уровень. Несмотря на то, что эти перформансы имели более философский, нежели прикладной характер, художник несомненно обращал внимание зрителей на единство человека и природы их целостность и неразрывность.

Китайский художник Чжэн Бо (Zheng Bo) в серии перформативных и хореографических работ «Птеридофилия» (2016–2021) исследует любовные отношения между человеком и окружающим миром. Он выдвигает идею полного слияния человека с природой, включая интимное взаимодействие с растениями, продолжая начатую экосексуальным движением тему природы как любовницы, а не матери, утверждая, что отношения с другими видами могут базироваться на симпатии, удовольствии и страсти, а не на логике потребления. Чжэн Бо предлагает новый постгуманистический взгляд на социальные отношения, включая растения в общественную жизнь и подчеркивая важность интуитивной коммуникации через тело, а не логической через слова. Осознавая взаимосвязь между экологическим и социальным художник Оу Нин (Ou Ning), создал проект «Коммуна Бишань» (с 2011) с целью формирования нового экологического образа жизни людей, сочетая сохранение культурного наследия, образование и экономическое развитие сельских районов страны. Этот проект спровоцировал многочисленные дискуссии как о границах художественной практики, так и о роли художника в обществе.

Акционизм как творческий метод решения экологических проблем практикует современный китайский экохудожник Брат Нут (Nut Brother). Яркими перформативными акциями являются «Проект Пыль» (2015), в котором художник строительным пылесосом собирал смог в Пекине и, спрессовав его, сделал кирпич; «Рыбная похлебка Цзыбо» (2021), в которой художник поместил несколько десятков надувных муляжей рыб и горошков перца в сильно загрязненную, темно-коричневую, похожую по цвету на суп, воду реки Юэян в восточно-китайском городском округе Цзыбо провинции Шаньдун; в 2022 г. вместе с рок-группой Брат Нут выпустил песню о загрязнении воздуха и выступил с ней в месте сжигания мусора на плато Цинхай.

Таким образом, перформативное экологическое искусство Китая не только бросает вызов традиционным представлениям об искусстве, но и стимулирует содержательный диалог и действия по решению насущных экологических проблем. Объединяя художественное самовыражение с экологическим активизмом, китайские художники используют силу творчества, чтобы преобразовать коллективное сознание и формировать устойчивое будущее.

Воплощение экологических конвенций в китайском фотоискусстве. Экологическая фотография в Китае стала мощным средством повышения осведомленности об окружающей среде и распространении информации о насущных экологических проблемах. В последние десятилетия среди китайских фотографов растет интерес к документированию деградации окружающей среды, утраты естественной среды обитания и воздействия деятельности человека на хрупкие природные экосистемы. С помощью своих работ фотографы стремятся вдохновить на действия по защите и сохранению природного наследия Китая.

Китайские фотографы-экологи часто документируют последствия быстрой индустриализации и урбанизации. От загрязненных рек и смога до искаженных человеческой деятельностью пейзажей – эти изображения служат суровым напоминанием об экологических последствиях экономического развития Китая. Китайская фотограф и художница Син Даньвэнь (Xing Danwen) в серии работ через фотоизображения найденных объектов объемно фиксирует проблему перепроизводства товаров в Китае, которые за ненадобностью быстро превращаются в загрязняющую природу мусор. В проекте «разъЕДИНЕНИЕ» (2002–2003) визуальным материалом становятся растущие в геометрической прогрессии технологические отходы и электронный мусор (телефонные провода,

оптоволоконные кабели, клавиатуры, гайки и шайбы, разломанные корпуса электронных приборов), а в проекте «Дублирование» (2003) – выброшенные детали игрушек (головы и часть тел детских кукол). В концептуальной серии фотографий «Городской янтарь» (2005–2011) китайского фотографа и художницы Хан Бин (Han Bing) презентованы великолепные городские пейзажи Пекина (коммерческий центр, строительные краны, городские улицы и площади, многоэтажки, скверы и парки, линии электропередач), перевернутые изображения которых отражаются в заполненных промышленными отходами и бытовым мусором лужах, реках и водоемах города. Подобно янтарю, водная поверхность консервирует прекрасные и притягательные образы городской жизни и вместе с тем накапливает отложения жизнедеятельности столицы, «улавливает осадок эпохи и отражает темную сторону мечтаний о модернизации» [5, с. 9]. Фотографии Хан Бин шокируют резким контрастом между урбанизированной мечтой и реальностью, словно в темном зеркале демонстрируя изнанку китайских фантазий о тотальной модернизации.

Одним из важных аспектов экологической фотографии в Китае является ее внимание к сохранению дикой природы. Фотографы делают снимки исчезающих видов или природных пейзажей подвергнутых воздействию человека. Эти изображения не только демонстрируют красоту и разнообразие дикой природы Китая, но и подчеркивают острую необходимость ее защиты от разрушения. Например, проекты фотографа Чжан Кечуня (Zhang Kechun) «Желтая река» (2011–2012) и «Среди гор и воды» (2021) исследуют пейзажи окрестности реки Хуанхэ, с одной стороны, фиксируя их естественное, покоряющее масштабом величие и красоту, а с другой – вводя в ландшафт маленькие и кажущиеся незначительными фигурки людей и следы человеческой жизнедеятельности. Фотограф утверждает неуклонность влияния человека на природу. В фотоцикле «Пепел» (2009–2017), разделенного на три части («Натюрморт», «Шаньшуй», «Пейзаж»), фотограф Му Гэ (Mu Ge) следуя наставлениям Лао Цзы о гармоничном существовании человека и природы, делает попытку концентрированной репрезентации отдельных природных элементов или объектов окружающей среды, постулируя ценность и уникальность каждого элемента природы.

Фотография служит мощным средством документирования экологических проблем, с которыми сталкивается Китай, и моментов красоты и устойчивости среди невзгод. От снимков,

раскрывающих масштабы урбанизации, до интимных портретов сообществ, живущих в гармонии с природой, китайские экофотографы предлагают уникальный взгляд на сложные отношения между человеком и миром природы. Они свидетельствуют как о хрупкости, так и об устойчивости экосистем, предлагая зрителям задуматься о личной связи с окружающей средой и важности усилий по ее сохранению.

Заключение. Разнообразие художественных медиумов эко-арта в Китае отражает сложные отношения страны с ее природной средой и культурным наследием. От архитектурных инноваций до ландшафтных традиций, от перформанса до фотодокументации – китайские художники используют широкий спектр средств, чтобы решать насущные экологические проблемы, прославлять красоту природы и вдохновлять на позитивные изменения. Используя силу творчества, они прокладывают путь к устойчивому и гармоничному будущему Китая. Передовая китайская архитектура органично интегрируется в окружающую среду, сочетая традиционную эстетику с современными принципами устойчивого развития. В ландшафтном дизайне Китая активно применяются местные растения, переработанные материалы и стратегии управления водными ресурсами для создания эстетически привлекательных, экологических и социально значимых пространств. Китайское перформативное экологическое искусство предлагает деятельную практику решения экологических проблем, активизируя процессы экологического изменения, вдохновляет на действия, усиливая голоса в пользу перемен и способствуя осведомленности общества. Экологическая фотография в Китае не только документирует красоту природы, но и обращает внимание на угрозы, с которыми она сталкивается, напоминая о важности сохранения экосистемы для будущих поколений.

ЛИТЕРАТУРА

1. 持续发展建筑中的生态建筑与绿色建筑, 崔英姿, 山西建筑 – 2004. – № 8. – 页 9–10. = Инцзы, Цуй. Экологическое и зеленое строительство в архитектуре устойчивого развития / Цуй Инцзы // Архитектура Шаньси. – 2004. – № 8. – С. 9–10.
2. 浅析建筑师华黎的设计特色, 胡胜杰, 四川建材 – 2019. – № 5. – 页 62–63. = Шэнцзе, Ху. Анализ особенностей дизайна архитектора Хуа Ли / Ху Шэнцзе // Сычуаньские строительные материалы. – 2019. – № 5. – С. 62–63.
3. 绿色景观: 景观的生态化设计, 俞孔坚, 建设科技. – 2006. – № 7. – 页 28–31. = Концзянь, Ю. Зеленый пейзаж: экологический дизайн ландшафта / Ю. Концзянь // Технология строительства. – 2006. – № 7. – С. 28–31.
4. 从《四合院》透视多义景观 – 王向荣的景观设计理论与实践, 熊红丽, 西南师范大学学报 – 2013. – № 12. – 页 123–127. = Хунли, Сюн. Мультисенсорный ландшафт с точки зрения «Садов четырех сезонов» – теория и практика ландшафтного дизайна Ван Сяньгуна / Сюн Хунли // Журнал Юго-Западного пед. ун-та. – 2013. – № 12. – С. 123–127.
5. Kovskaya, M. China Under Construction: Contemporary Art from the People's Republic / M. Kovskaya. – Beijing: Futurista Art Beijing, 2008. – 140 p.

Поступила в редакцию 09.04.2024

УДК 7.036/.038(510):069.9(450.341)

Павильон Китая на 57-й Венецианской биеннале (2017): взаимодействие китайского нематериального культурного наследия и современного искусства

Ян Пэйхань

Учреждение образования «Белорусская государственная академия искусств», Минск

Самое раннее участие Китая в Венецианской биеннале состоялось в 1958 г., когда Китай отправил на выставку ряд картин Ци Байши. На 39-й Венецианской биеннале в 1980 г. Китай принял участие с работами народной вышивки по шелку «цзицзю», на 40-й – с традиционными произведениями «цзяньчжи» – вырезки из бумаги. Павильон Китая как отдельного участника Венецианской биеннале впервые должен был быть представлен в 2003 г., но из-за вспышки атипичной пневмонии был воссоздан в Гуанчжоу как часть 50-й Венецианской биеннале. Только в 2005 г. в рамках 51-й Венецианской биеннале Китай впервые представил свой национальный павильон; с тех пор участие становится регулярным. В 2017 г., на 57-й Венецианской биеннале, куратор Цю Чжицзе определил тему китайского павильона как «Континуум – поколение за поколением» и пригласил к участию художников Тан Наньнань, У Цзянань, Ван Тяньцзянь, Яо Хуэйфэнь. Главными точками притяжения павильона Китая стали произведения китайского нематериального культурного наследия в сочетании с искусством последних десятилетий. В одном экспозиционном пространстве пересекались творческие подходы современных художников и народных мастеров, были представлены видео, живопись, инсталляция, перформанс, фотография и нематериальное культурное наследие: театр теней и сучжоуская вышивка.

Ключевые слова: Венецианская биеннале, павильон Китая, искусство, художник, нематериальное культурное наследие

(Искусство и культура. – 2024. – № 3(55). – С. 53–56)

China's Pavilion at the 57th Venice Biennale (2017): the Interaction between Chinese Intangible Cultural Heritage and Contemporary Art

Yang Peihan

Education Establishment "Belarusian State Academy of Arts", Minsk

China's earliest participation in Venice Biennale was in 1958, when China sent a number of paintings by Qi Baishi to the exhibition. At the 39th Venice Biennale in 1980. China participated with works of folk silk embroidery "qijiu", and at the 40th with traditional works of "jianzhi" – paper cut-outs. The China Pavilion as a separate participant at Venice Biennale was first due to be presented in 2003, but due to SARS outbreak was reconstituted in Guangzhou as part of the 50th Venice Biennale. It was not until 2005 that China presented its national pavilion for the first time as part of the 51st Venice Biennale; since then, participation has become a regular occurrence. In 2017, at the 57th Venice Biennale, curator Qiu Zhijie defined the theme of the Chinese pavilion as "Continuum – Generation by Generation" and invited artists Tang Nannan, Wu Jianan, Wang Tianjian, and Yao Huifen to participate. The main points of attraction of the China Pavilion were works of Chinese intangible cultural heritage combined with contemporary art. Video, painting, installation, performance, photography and intangible cultural heritage such as shadow theatre and Suzhou embroidery were presented in the pavilion where the creative approaches of contemporary artists and folk artists intersected.

Key words: Venice Biennale, China pavilion, art, artist, intangible cultural heritage.

(Art and Cultur. – 2024. – № 3(55). – P. 53–56)

Адрес для корреспонденции: e-mail: 467032684@qq.com – Ян Пэйхань

Венецианская биеннале – важнейшее место репрезентации современного искусства в мире, и каждые два года на ней происходит показ произведений современного изобразительного искусства и представление новейших художественных концепций со всего мира. По мнению швейцарского историка искусства Б. Вайсса, «Венецианская биеннале – это временный центр глобального поля искусства. Выставочное пространство действует как центр периферии в диаспоре метрополий, называемой полем искусства» [1].

Венецианская биеннале сохраняет свое значение как один из важнейших форумов современного изобразительного искусства. В конце XX – начале XXI века прослеживается возрастание значения современного изобразительного искусства Китая в мировом художественном поле.

Целью данной статьи является раскрытие особенностей репрезентации изобразительного искусства в павильоне Китая на 57-й Венецианской биеннале (2017).

«Да здравствует живое искусство» (Viva Arte Viva). В 2017 г. проходила 57-я Венецианская биеннале, темой которой стала «Да здравствует живое искусство!» (Viva Arte Viva). 11 мая 2017 г. в Арсенале была официально открыта экспозиция павильона Китая. Куратор павильона Цю Чжицзе, директор Школы экспериментального искусства при Центральной академии изящных искусств пригласил к участию художников Тан Наньнань, У Цзянань, Ван Тяньцзянь, Яо Хуэйфэнь.

На пресс-конференции 19 апреля 2017 г. в Пекине, посвященной участию Китая в 57-й Венецианской биеннале, Цю Чжицзе определил тему национального павильона как «Континуум – поколение за поколением». Слово «континуум», иначе «непрерывность», он взял из древней китайской книги «И Цзин», которая призвана передать китайскую философию жизни, связи поколений, объяснить механизм, благодаря которому китайское искусство непрерывно. Цю Чжицзе опирался на следующие фразы из этой книги: «Жизнь легка», «Небо ходит здоровым, а господин неустанно самосовершенствуется» [2].

Цю Чжицзе, интерпретируя заявленную главным куратором Кристин Масель тему 57-й Венецианской биеннале «Да здравствует живое искусство!» (Viva Arte Viva), подчеркнул, что слово «искусство» (Arte) символизирует преемственность традиционных китайских техник и современного искусства, а «живи» (Viva) – это китайское особое понимание бессмертия. Куратор продвигал идею об экспозиции в национальном павильоне как изысканном событии, выставке-храме и

выставке-коллекции. По мнению китайского исследователя Сян Сюэ, такой замысел появился в результате «настойчивого стремления куратора черпать вдохновение для современного искусства и китайской мудрости из нематериального культурного наследия Китая» [3]. Концепция выставки, разработанная Цю Чжицзе, основана на взаимопроникновении времени и пространства между горами и морями, древностью и современностью, инь и ян, народным и профессиональным творческим. Трансформационная структура инь-ян и концепция «фольклор – мастерство» развивают непрекращающееся повествование.

Экспозиция павильона Китая. Произведения китайского нематериального культурного наследия – главные точки притяжения павильона Китая на 57-й Венецианской биеннале. Куратор и художники в рамках экспозиции соединили традиционную китайскую культуру с современным искусством. В павильоне, где пересекались творческие подходы современных художников и народных мастеров, были представлены видео, живопись, инсталляция, перформанс, фотография и нематериальное культурное наследие: театр теней и сучжоуская вышивка. Все художники китайской экспозиции работали и индивидуально, и в группах, и совместно с куратором. В павильоне Китая были представлены как отдельные авторские произведения, так и проект «Континуум – поколение за поколением» – совместная работа куратора и четырех художников-участников.

Художник Тан Наньнань увлечен поэзией и мифами, историями и баснями, ландшафтом и обществом, природой и жизнью. Сосредоточившись на объединении личного опыта с пониманием природы, он снял одноканальное видео «Гора веры», где с помощью фокуса на изменениях гор и моря показывает концептуальную борьбу за превращение гор в море, морских волн – в горы.

Яо Хуэйфэнь совместно с Тан Наньнань создали работу «Забвение океана 202», где средством выражения художественной концепции становится традиционная сучжоуская вышивка, посредством которой показан бесконечный цикл взаимодействия морских волн и горных вершин.

Художник У Цзянань переосмысливает образы и аллюзии древних мифов, исторических легенд и современных цивилизаций, поэтому его работы наполнены сочетанием традиционных и современных китайских концепций. Для выставки он создал ряд уникальных произведений искусства с использованием традиционных народных техник: «Леса дневных грез» – серию скульптур из меди; «Девять

небес», вырезанное вручную из воловьей шкуры; «Семь гор» (обе последних совместно с мастером теневых кукол Ван Тяньцзянем), «Рождение великой реки». По сравнению с традиционной вырезкой из бумаги, экспонировавшейся в павильоне Китая в 1982 г., произведение У Цзянаня «Рождение великой реки» представляет собой двенадцать вырезанных из цветной бумаги коллажей, образующих холмы.

Вместо того чтобы просто использовать современные промышленные технологии для презентации нематериального наследия китайской культуры, У Цзянань в своих произведениях затрагивает философские проблемы. По мнению художника, именно в нематериальном культурном наследии кроется философская система древнего Китая, которая коренится в концепциях конфуцианства о посредственности, даосизма о единстве неба и человечества, буддизма о пустоте, следствием становится переход от образа жизни потребления к «философии ремесел». Они ведут к следствию, заключающемуся в том, чтобы из образа жизни потребления достичь «философии ремесла» и «теории ремесла» [4].

Народный художник Ван Тяньцзянь – наследник китайской культуры теневой куклы. Перед лицом постоянно меняющегося современного искусства он выдвигает художественную концепцию о том, что только тот, кто меняется, будет жить вечно. Будучи мастером китайской традиционной культуры, Ван Тяньцзянь изучил весь процесс теневого театра: от вырезания и изготовления кукол и декораций до выступления. На биеннале художник привез серии работ, выполненные в технике резьбы по коровьей шкуре «Ветер, дождь, гром, молния, радуга» и «Изменение Кун Пэн». К коллективному проекту «Континуум – поколение за поколением», мультимедийному теневому кукольному шоу, он привлёк китайских оперных исполнителей из уезда Хуасянь провинции Шэньси.

Мастер традиционных техник Яо Хуэйфэнь, наследница китайской культуры вышивки Сучжоу, и ее сестра Яо Хуэйцинъ представили серию «Яшань» – восьмипанельную вышитую инсталляцию по мотивам «Игры скелета-фантома», картины на шелке художника эпохи Южной Сун Ли Суна. При изготовлении инсталляции, которая по сути стала восемью различными интерпретациями «Игры скелета-фантома», было использовано около 50 видов традиционных стежков, при этом применение нетрадиционного способа ведения иглы стало отражением драматических противоречий и конфликтов. В своей работе Яо Хуэйфэнь опирается на народное наследие мастеров и

уделяет особое внимание изучению современных стилей вышивки и инноваций. Необычная вышивка использовалась не только для достоверного воспроизведения оригинальной работы, но и стала попыткой создать новый эффект визуальной коммуникации с помощью различных вариаций стежков, чтобы лучше проиллюстрировать глубокий философский символизм исходного изображения.

Яо Хуэйфэнь после десяти лет поисков и исследований создала технику «Простая вышивка иглой», основная идея которой заключается в объединении традиционного китайского линейного рисунка и западной техники эскизирования в единое целое, и ставшую новым, современным вариантом традиционной сучжоуской вышивки. Художница уверена в том, что для современного развития традиционной вышивки следует «сначала хорошо изучить классические техники вышивки, работы старых мастеров, унаследовать благородный дух предшественников, а затем объединить с нашей собственной реальностью, использовать новые идеи, новые техники, новое воображение для новых работ, только таким образом мы можем наследовать традиции, внедрять инновации и развиваться» [5].

Восьмигранная инсталляция экспонировалась на рамке для вышивки, чтобы зрители могли уловить мельчайшие изменения самой шелковой нити, которая создавала различные поверхности благодаря изменениям стежков. Такое контрастное решение представило уникальную технику и выразительную силу китайского искусства вышивки.

В основной выставочной зоне павильона Китая были установлены три теневых театра и видеопроекторные экраны, на которых были представлены теневые образы, созданные Ван Тяньцзянем в сотрудничестве с Тан Наньнанем и У Цзянанем, а заранее подготовленные творческой группой видеопроекции заменили обычные лампы в качестве источника света для этого теневого театрального представления. Шесть артистов из уезда Хуасянь провинции Шэньси (Китай) управляли тенями, играли на инструментах и пели. Сюжет спектакля был основан на трех китайских народных сказках: первая – «Глупый старик разрушает горы», вторая – «Цзинвэй наполняет море», третья – «Изменение Кунь Пэна». В кратком изложении сюжет сказок рассказывает о том, как птица Цзинвэй присоединяется к Глупому старику, чтобы разрушить горы, что приводит к наполнению моря и превращению Кунь Пэна в грача, который улетает в Северное море. Теневые изображения на видео и живые теневые перформансы накладываются друг на друга, три экрана постоянно

движутся по кругу в выставочном зале, при этом содержание перформансов в каждой позиции переключается между тремя историями. Зрители на площадке могут наблюдать как за самим действием на переднем плане, так и за процессом манипулирования тенями или работой вышивальщиц за занавесом.

В павильоне также была создана специальная зона документации, в которой были представлены истории четырех художников как документальное свидетельство. Куратор Цю Чжицзе, изучая традиционное китайское искусство, пришел к выводу, что наследование («Континуум» как основная тема павильона) — это не линейная, а скорее, напоминающая сеть структура. Она показывает сложную и переплетенную эволюционную систему искусства в процессе развития. Каждая точка этой сети — ключевая фигура в развитии китайского искусства, и они соединены таким образом, что образует огромную сеть, которая и является «непрерывностью» или «континуумом» традиционного китайского искусства.

Дискуссионная составляющая. Павильон Китая вызвал большой интерес в Венеции. В самой же восточной стране наибольшие споры возникли на предмет того, может ли китайское современное искусство представлять культурное наследие. Сунь Цзя в статье «Как может нематериальное культурное наследие говорить за себя? — Китайский павильон на Венецианской биеннале вызывает споры» поднимает вопрос о том, «могут ли произведения китайской культуры, относящиеся к нематериальному культурному наследию, представлять особенности Китая. Могут они заменить современное искусство, сформировать образ Китая? Судя по дебатам, очевидно, что есть много противников представления образа Китая посредством нематериального культурного наследия. Существует ли такое произведение, которое может представлять современное китайское искусство?» [6]. Исследователь Чэнь Шаньин уверен, что в процессе модернизации в Китае на протяжении более ста лет «традиция» в большинстве случаев была негативным понятием, олицетворяющим консерватизм и отсталость, и в стремлении к модернизации время от времени происходило искусственное разрушение традиций. В XXI столетии в Китае наступила эпоха возрождения традиционной культуры и омоложения традиционных ремесел. Это проявляется, во-первых, в превращении «традиции» из негативного понятия, противопоставляемого «современности», в позитивное; во-вторых, в заботе всех слоев общества о традиционной культуре и нематериальном

культурном наследии (особенно о традиционных ремеслах); и, в-третьих, в том, что интерес к традиционной культуре и нематериальному культурному наследию очень велик [7].

По словам китайского ученого Вэнь Суна, «самое убогое в том, что после более чем тридцатилетнего перерыва китайское народное искусство, отвергнутое западными художественными кругами, чудесным образом превратилось в “наследников нематериального культурного наследия + современное искусство” и вновь появилось на выставочной площадке 57-й Венецианской биеннале» [8].

Заключение. С 39-й по 57-ю Венецианскую биеннале произведения современного искусства Китая были вовлечены в исследование актуальных контекстов, но художники постоянно пытались переосмыслить традиционную китайскую культуру. Слияние культурного наследия Китая с концепциями современного искусства, скорее всего, не будет простым путем, но это процесс, который современные китайские художники должны не только исследовать, но и практиковать в нем.

ЛИТЕРАТУРА

1. Beat Wyss. Globalization of the Periphery: The Venice Biennale Project // On curating. — URL: <https://www.on-curating.org/issue-46-reader/globalization-of-the-periphery.html> (дата обращения 05.03.2024).
2. 门婕聪.“生生”与“化”而“不息”——评第57届威尼斯国际艺术双年展中国馆[J] 上海艺术评论 2018年02期 44-46页. = Мен Цзекун. «Жизнь», «трансформация» и «Без остановки» — обзор китайского павильона на 57-й Венецианской международной биеннале искусств // Шанхайское художественное обозрение. — 2018. — № 2. — С. 44–46.
3. 向雪. 中国非遗元素的在当代艺术中的运用——以第57届威尼斯双年展为例[J] 艺术品鉴 2017年15期 73-74页. = Сян Сюэ. Использование китайских ненаследных элементов в современном искусстве — 57-я Венецианская биеннале как пример // Искусствознание. — 2017. — Т. 15. — С. 73–74.
4. 凤凰艺术杂志社. 开幕前邹建安对话“凤凰艺术” 凤凰艺术杂志社 2017-05-17. = У Цзяньань в беседе с Phoenix Art перед открытием // Журнал «Феникс Арт». — 2017. — URL: <http://art.ifeng.com/2017/0517/3323334.shtml> (дата обращения 20.03.2024).
5. 中国非物质文化遗产保护中心. 姚惠芬: 走进威尼斯双年展的中国苏绣大师 中国非物质文化遗产网 2017-05-26 = Яо Хуэйфэн: китайский мастер вышивки Сучжоу, участвовавшая в Венецианской биеннале // Китайский центр охраны нематериального культурного наследия. — 2017. — URL: https://www.ihchina.cn/character_detail/8649.html (дата обращения 21.03.2024).
6. 孙嘉. 非遗何以代言?——威尼斯双年展中国馆引争议[J] 美术观察 2018年第07期 37-38页 = Сунь Цзя. Как может нематериальное культурное наследие говорить за себя — Китайский павильон на Венецианской биеннале вызывает споры // Обсерватория изобразительных искусств. — 2018. — № 7. — С. 37–38.
7. 陈岸瑛. 传统从未来向我们走来——振兴传统工艺的时代语境与创新路径[J] 首届中国设计理论培育高峰论坛论文集 2017年第04期 5-10页 = Чэнь Шаньин. Традиция приходит к нам из будущего — современный контекст и инновационный путь возрождения традиционных ремесел // Материалы Первого китайского саммита по культивированию теории дизайна. — 2017. — Выпуск 04. — С. 5–10.
8. 东方早报艺术评论. 闻松: 透析威尼斯双年展综合征 东方早报艺术评论 2015-05-15 = Вэнь Сун: диализ Венецианской биеннале // Арт-обзор Oriental Morning Post. — 2015. — URL: http://art.china.cn/voice/2015-05/15/content_7909240.htm (дата обращения 21.03.2024).

Поступила в редакцию 16.04.2024

Направления и тенденции применения медиаискусства в контексте развития современной музейной практики

Чжан Хайчао

Центр исследований белорусской культуры,
языка и литературы НАН Беларуси, Минск

В XXI веке на фоне слияния культуры и технологий медиаискусство занимает все более важное место в практике современных музеев благодаря своим уникальным междисциплинарным характеристикам и технологическим инновациям. В последние годы искусствоведы музейного сектора и институты наследия продолжают обсуждать будущие тенденции в развитии музейной практики. В то же время многие культурные и технологические компании начали использовать свои разработки интегрировать современные технологии и медиаискусство в культурное строительство музеев.

В статье, во-первых, анализируется направление развития и использования медиаискусства в современных музеях, акцентируется внимание на сочетании с бизнесом, природой, играми и внешним пространством музея. Во-вторых, рассматриваются будущие тенденции развития использования медиаискусства, включая широкое применение дополненной и виртуальной реальности, дальнейшее углубление междисциплинарной интеграции, повышение устойчивости и экологической грамотности, а также более глубокая интеграция социальных сетей и онлайн-платформ. Публикация может стать полезной для музейных специалистов и ученых, а также вносит определенный вклад в разработку направлений применения медиаискусства в музейной практике.

Ключевые слова: медиаискусство, музейная практика, современный музей, VR- и AR-технологии, интеграция экспозиции, интерактивный опыт, цифровая экспозиция.

(Искусство и культура. – 2024. – № 3(55). – С. 57–61)

Directions and Trends in the Application of Media Art in the Context of the Development of Contemporary Museum Practice

Zhang Haichao

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

In the 21st century, as culture and technology converge, media art has become increasingly central to contemporary museum practice due to its unique interdisciplinary characteristics and technological innovation. In recent years, art historians in the museum sector and heritage institutions have continued to discuss future trends in the development of museum practice. At the same time, many cultural and technology companies began to use their developments to integrate contemporary technology and media art into the cultural construction of museums.

The article, firstly, analyses the direction of the development and the application of media art in contemporary museums, focusing on the combination with business, nature, games, and the external space of the museum. Secondly, it examines future trends in the use of media arts, including the widespread use of augmented and virtual reality, further deepening interdisciplinary integration, increased sustainability and environmental awareness, and deeper integration of social media and online platforms. This article can become a useful reference for museum professionals and scientists and can also make a certain contribution to the development of application trends of media art in museum practice.

Key words: media art, museum practice, contemporary museum, VR- and AR-technologies, exhibition integration, interactive experience, digital exhibition.

(Art and Cultur. – 2024. – № 3(55). – P. 57–61)

Научный прогресс XX в. дал беспрецедентные удобства человеку и оказал влияние на все сферы его деятельности, в том числе и культуру. Эти изменения касаются не только материального аспекта, но и имеют глубокое духовное значение. Особенно к концу 1960-х годов, когда цифровые медиа и компьютерные технологии стали широко распространяться, они глубоко повлияли на понимание окружающей действительности людьми. Новые идеи, новые технологии и новые концепции стали движущей силой непрерывного развития медиаискусства, а стремление человечества к красоте и исследованию неизведанного мира являются бесконечными [1, с. 61].

Среди исследований в области медиаискусства и музееведения, появившихся в начале XXI в., важное значение имела книга Лоика Таллона, директора Pocket-proof SlideShare «Цифровые технологии и музейный опыт: Портативные путеводители и другие носители информации» (2008). В ней автор исследовал потенциал мобильных устройств (прежде всего мобильных телефонов) для посетителей музеев и экспозиций [2, с. 16]. В 2011 г. была опубликована статья «Захватывающий культурный музейный опыт – создание контекста и истории с помощью новых медиатехнологий» Мэгги Стогнера, профессора американского университета в Вашингтоне (округ Колумбия, США). В ней автор анализировал перспективы использование ряда цифровых технологий для создания эффекта «погружения» посетителей в выставочное пространство [3, с. 117]. Сара Прайс, профессор Лондонского университетского колледжа, в своей статье «Цифровые музейные инсталляции: роль тела в творчестве» (2017) рассматривает с точки зрения детского поведения и взаимодействия детей разного возраста с цифровой музейной художественной инсталляцией, возможность использования цифровых медиатехнологий для создания форм выставочной деятельности, включающих в себя взаимодействие с материальными объектами [4, с. 221].

Несмотря на наличие ученых с опытом работы в области медиаискусства, его применение в музейной практике все еще сталкивается с некоторыми нерешенными вопросами. Во-первых, затраты на технологические приложения по-прежнему остаются высокими, что ограничивает возможности их использования для небольших музеев и кратковременных выставок. Во-вторых, из-за экологических проблем, вызванных изменением климата, музеи уделяют все больше внимания экологичности и гуманистической заботе об экспозициях. Таким образом, нахождение баланса

между технологией и искусством является одной из насущных проблем, которую необходимо решать.

Цель данного исследования – проанализировать направления и тенденции применения медиаискусства в современной музейной практике, способствовать углубленным исследованиям в области культуры, науки и техники, содействовать развитию музейной оцифровки, внедрению интерактивности и инноваций, а также повышению эффективности культурной коммуникации в условиях музейной деятельности.

Направление применения медиаискусства в развитии современной музейной практики. В сегодняшнюю информационную эпоху развитие медиаискусства происходит с огромной скоростью, демонстрируя значительную жизнеспособность и широкие перспективы развития. Это касается не только искусства, но и мировоззрения интернета в целом, где различные страны и народы склонны к открытому глобальному, а иногда и космическому взаимодействию друг с другом в интерактивном режиме [5]. Дебаты о роли культурного наследия, изменения в ценностных ориентирах людей и появление «поколенческого разрыва» – эти и другие процессы, вызванные цифровыми технологиями, как результат динамичного цивилизационного развития и нового видения медиаискусства в параметрах музейной практики. Очевиден и другой аспект, связанный с формированием нового мышления и оценок медиаискусства в современном обществе.

В плане применения медиаискусство в основном проявляет тенденцию к сочетанию с бизнесом, проблемами экологии, интерактивными играми и внешним пространством музея.

Сочетание с бизнесом. Музей не только выполняет миссию по наследованию и популяризации традиционной культуры, но и несет ответственность за развитие экономики знаний в современном обществе. Экономика на первом месте, эстетика на втором – и это абсолютная истина [6, с. 40]. В наши дни, когда преобладает потребление, музеи предназначены не только для демонстрации экспонатов, но и обладают атрибутами магазина культурных и исторических ценностей, их разнородного потребления [7, с. 82]. В таких условиях сочетание искусства с бизнесом становится неизбежным. Медиаискусство обладает огромным коммерческим потенциалом, поэтому связь музеев с бизнесом в перспективе будет еще более тесной.

Музеи должны понимать, что только идентификация, интерпретация и раскрытие культурного содержания могут обеспечивать слияние бизнеса и искусства, выполнять свою культурно-образовательную функцию и нести социальную ответственность. Но всегда необходимо твердо придерживаться позиции, что «искусство – основа, бизнес – крылья» [8]. Однако музеи не должны перепутать первичное и вторичное, тем самым потеряв миссию сохранения и передачи культурного гена. В противном случае музей станет деревом без корней. Медиаискусство сможет проявить свой огромный коммерческий потенциал и культурное очарование в музее только в том случае, если идеально будет соблюдаться баланс между коммерческой и художественной стороны.

Сочетание с природой. Общая тенденция развития заключается в спиральном восхождении и извилистом продвижении вперед, а развитие музеев также проходит процесс от традиционного к цифровому и возвращения к природе. С непрерывным развитием крупномасштабной урбанизации проблема природной среды становится все более серьезной, но это также дает возможность медиахудожникам создавать искусственную природу, позволяя им бросать вызов традиционной музейной выставочной модели и способствовать междисциплинарному сотрудничеству между искусством и наукой, природой и технологиями [9, с. 33]. Музеи становятся мостом, соединяющим человеческую культуру и природу, тем самым создается выставочное пространство, превосходящее традиционные границы.

В настоящее время одной из лучших галерей является галерея TeamLab, «Художественный музей без карты». Суть их художественного творческого кредо такова: человек и природа, жизнь и смерть – все взаимосвязано и взаимозависимо. Как сказала Иноко Шоу Юки, ведущий художник команды: «На японских картинах до нового времени реки и океаны часто изображались линиями (укиё-э), и эти линии могли заставить людей почувствовать определенную жизненную силу. Мы думаем о древних людях, смотревших на мир так, как они смотрели на классическое японское укиё-э. Наши работы – дань традиции, например, интерактивный водопад, который не только кажется более реальным, но и стирает границы между человеком и произведением, позволяя посетителям войти в мир произведения» [10]. Художники, используя природные элементы, такие как растительность, водоемы, рельеф, естественный свет, в сочетании с цифровыми технологиями, могут создать погружающую

среду, позволяющую посетителям ощутить красоту слияния природы и искусства.

Сочетание с интерактивными играми. Сочетание с компьютерными играми также становится одним из важных и перспективных направлений использования медиаискусства. Игры, безусловно, являются лучшим способом позволить посетителям естественным образом взаимодействовать с экспозицией, тем самым они удовлетворяют требования посетителей к интерактивности, избегают при этом скуки в процессе посещения, соответствуют принципам развлекательности и даже удовлетворяют потребность в погружении. Все интерактивные медиаинсталляции можно рассматривать как игры. Люди погружаются в окружающую среду, что улучшает их участие и осведомленность, а также усиливает функцию распространения информации об экспозиции.

Этот метод также применим к использованию медиаискусства в цифровых музеях. Цифровой музей, лишенный творческого дизайна, может потеряться в потоке информации Интернета из-за отсутствия привлекательности. Простые веб-страницы с текстом и изображениями не могут привлечь внимание аудитории, в то время как люди часто ищут что-то, что радует глаз и трогает душу [11, с. 139]. Специальные игры могут не только продемонстрировать реликвии, но и в значительной мере повышают интерес посетителей, тем самым способствуя распространению музейных культурных знаний.

Сочетание с внешним пространством музея. Поскольку применение медиаискусства становится все более и более широким, его сочетание с внешней средой музея – значимая тема исследования. Благодаря его использованию пространство музея больше не ограничивается внутренней частью, а расширяется наружу, позволяя посетителям ощутить атмосферу экспозиции еще до входа в выставочный зал. Внешние стены здания служат каналом для передачи информации о музее во внешний мир и, таким образом, выполняют медиафункцию. Музей использует многосторонний подход, чтобы в полной мере выразить свои собственные особенности, обогатить свой культурный потенциал на основе уже существующего и повысить свою художественную привлекательность. Это также значительно способствует распространению музейной культуры. Чтобы позволить большому количеству посетителей ощутить культурную атмосферу музея, необходимо на основе понимания их психологических ожиданий и жизненных традиций, культурных установок

создавать уникальный архитектурно-дизайнерский облик музея, тем самым постепенно повышая его комплексное влияние.

В целом дизайн музейных экспозиций непрерывно развивается благодаря инновационным технологиям. В эпоху Интернета глобализация и концепция открытости способствуют взаимному влиянию, взаимосвязи различных народов и стран. Медиа технологии вызывают культурные дебаты, изменение ценностей и «поколенческие разрывы». Новые медиа приносят искусству новые перспективы и способы мышления. Цифровые технологии, повсеместно проникающие в повседневную жизнь, неизбежно становятся новым способом для художников выразить свои творческие взгляды и глубину образного мышления.

Тенденция развития медиаискусства в современной музейной практике. Анализ современного состояния художественного развития, в том числе музееведения, позволяет определить основные тенденции будущего развития медиаискусства в современной музейной практике, включающие следующие аспекты:

Широкое применение дополненной реальности и виртуальной реальности. С развитием технологий и снижением стоимости их производства применение технологий дополненной реальности (AR) и виртуальной реальности (VR) в музеях будет становиться все более распространенным.

AR позволяет наложить виртуальную информацию на реальную среду пользователя, улучшая его восприятие историко-художественного контента. Музеи могут использовать AR для добавления к экспонатам интерактивных элементов, таких как анимация, видео- или аудиокomentarии, что позволит посетителям рассматривать экспонаты, получая более полную информацию о них и истории, связанной с ними. С другой стороны, VR создает для пользователя виртуальную среду погружения. Музеи могут использовать VR для воссоздания исторических событий, культурных памятников или уже исчезнувших цивилизаций, давая людям возможность проникнуться атмосферой прошлого. С помощью VR-очков они могут погрузиться внутрь пирамид Древнего Египта или своими глазами увидеть важные исторические события, например, связанные с возведением Великой китайской стены, сооружением комплекса Афинского акрополя.

Кроме того, технологии AR и VR могут повысить интерес к образованию и усилить его интерактивность, а музеи способны

предоставить посетителям лучшее понимание истории и культуры с помощью интересных способов обучения.

Дальнейшее углубление междисциплинарной интеграции. Интеграция медиаискусства с другими областями цивилизационных знаний будет становиться еще более глубокой, не ограничиваясь только сочетанием с технологиями, но также расширяясь на области социологии, психологии, педагогики, образовательных технологий, экологии и др. Это слияние будет стимулировать инновации в форматах экспозиций и содержании образовательных программ музеев, обогащая опыт публики более разнообразными знаниями. Объединяя искусство с социальными и естественными науками, дальнейшее развитие инноваций в музейной сфере позволит предоставить публике еще более разнообразные и глубокие знания, увеличивая эффективность и влияние социального образования.

Устойчивое развитие и экологически безопасные экспозиции. Перед лицом проблем, связанных с глобальным изменением климата, музеи будут уделять все больше внимания устойчивости своих экспозиций, а при использовании медиаискусства будут выбирать возобновляемые и экологически безопасные материалы, чтобы сократить потребление ресурсов. Кроме того, музеи смогут пропагандировать принципы экологии и устойчивого развития через содержание экспозиций, используя произведения медиаискусства для отображения отношений между природой и человеческой деятельностью, привлекая внимание посетителей к проблемам окружающей среды и вдохновляя на действия в пользу устойчивого развития.

Глубокая интеграция социальных медиа и сетевых платформ. Социальные медиа и сетевые платформы станут важным каналом взаимодействия музеев с общественностью, обогащая ее просветительские задачи. Музеи могут в полной мере использовать социальные сети для размещения узкоспециальной информации об экспозициях, чтобы более эффективно передавать свои уникальные культурные ценности и привлекать внимание аудитории. Кроме того, музеи могут таким образом предоставлять больше образовательных ресурсов, включая цифровые учебные материалы, онлайн-лекции, виртуальные экскурсии и т.д. Посетители могут получать более глубокие и разнообразные культурные знания через социальные медиа, что не только расширяет образовательные возможности

музеев, но также делает их онлайн-центром для изучения культуры.

Заключение. В контексте развития современной музейной практики использование медиа становится все более распространенным. Это не только обогащает формы экспозиций и опыт посетителей, но также стимулирует инновации в области музейного строительства, музейного образования и культурной коммуникации. С точки зрения прикладного направления медиаискусство в основном сочетается с бизнесом, природой, играми и внешним пространством музея. Что касается тенденций развития, то это в основном проявляется в широком применении дополненной и виртуальной реальности, дальнейшем углублении междисциплинарной интеграции, интеграции устойчивого развития и экологической направленности, а также глубокой интеграции социальных сетей и онлайн-платформ.

В будущем, с развивающимся технологическим прогрессом и изменяющимися потребностями посетителей, медиаискусство продолжит играть важную роль, открывая для музеев более широкие возможности экспозиции и создавая более насыщенные и глубокие культурные переживания. Путем интеграции с технологиями, устойчивым развитием и глобальным сотрудничеством медиаискусство будет направлять музейную практику к более инновационному и устойчивому будущему.

ЛИТЕРАТУРА

1. Хупер-Гринхилл, Э. Музей. Средства массовой информации. Послание / Э. Хупер-Гринхилл. — Лондон: Ратледж, 1999. — 320 с.
2. Лоик, Т. Цифровые технологии и музейный опыт: Портативные путеводители и другие носители информации / Т. Лоик. — Ланхэм: Альтамира Пресс, 2008. — 264 с.
3. Стогнер, М.Б. Захватывающий культурный музейный опыт — создание контекста и истории с помощью новых медиатехнологий / М.Б. Стогнер // Международный журнал Инклюзивного музея. — 2011. — № 3(3). — С. 117–130.
4. Прайс, С. Цифровые музейные инсталляции: роль тела в творчестве / С. Прайс // Цифровые тела. — 2017. — No. 10. — С. 221–234.
5. 邱志杰. 新媒体艺术的文化逻辑 = Цю, Чж. Культурная логика нового медиаискусства [Электронный ресурс] / Чж. Цю. — Режим доступа: http://art.china.cn/zhuanye/txt/content_1535005.htm. — Дата доступа: 03.03.2024.
6. 施百俊. 美学经济密码 = Ши, Б. Эстетический экономический кодекс / Б. Ши. — Тайбэй: Публикация Деловой недели, 2011. — 288 с.
7. Брэбни, Д. Защита правды: Будущее художественных музеев в пост цифровую эпоху / Д. Брэбни // Электр. изд-во Китайс. акад. журн. — 2020. — № 23(27). — С. 81–83.
8. 艺术市场通讯. 艺术推手的前世今生 = Информационный бюллетень арт-рынка. Прошлая и настоящая жизнь арт-промоуторов [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <http://artscollections.com/index.php?r=post%2Fview&f=112&id=364>. — Дата доступа: 05.03.2024.
9. 王志刚. 体验设计与设计体验: 关于米兰世博会新媒体艺术 = Ван, Чж. Дизайн опыта и опыт дизайна: о новом медиаискусстве Милана ЭКСПО / Чж. Ван // Декоративное искусство. — 2015. — № 270(10). — С. 32–35.
10. TeamLab создает цифровые чудеса, традиционная восточная эстетика «возрождается» в новых медиа, новости искусства / Китайская версия [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <https://dueelle.files.wordpress.com/2017/05/201705-tanc-e5b08f.pdf>. — Дата доступа: 06.03.2024.
11. 张喜贺. 线上博物馆及其数字化体验设计理念研究 = Чжан, С. Исследование концепции онлайн-музея и дизайна его цифрового опыта / С. Чжан // Исследования в области коммуникации. — 2020. — № 2. — С. 139–141.

Поступила в редакцию 17.04.2024

Национальный стиль в творчестве зарубежных архитекторов и дизайнеров в Китае

Чжан Цзяпэн

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

В современной художественной практике Китая важное место занимает творчество зарубежных архитекторов и дизайнеров, создающих комплексы зданий общественного назначения. Учитывая большое распространение в мировом зодчестве направления деконструктивизма, обладающего специфическими приемами формообразования и образности, актуальной научной проблемой является определение путей и способов использования зарубежными архитекторами и дизайнерами, приверженцами деконструктивизма, устойчивых форм и идеологических концепций организации материального пространства, исходя из исторически сложившихся культурных традиций Китая. В статье на основе большого количества работ зарубежных мастеров с учетом национальных, мировоззренческих принципов культурного позиционирования, концепций исторической памяти выявляются черты ассоциативной тенденции в развитии национальной стилистики в средовых решениях современных общественных зданий Китая.

Ключевые слова: общественные здания, дизайн среды, национальный стиль, творчество зарубежных архитекторов и дизайнеров, ассоциативная тенденция, культурные традиции.

(Искусство и культура. – 2024. – № 3(55). – С. 62–66)

National Style in the Works of Foreign Architects and Designers in China

Zhang Jiapeng

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

In modern artistic practice in China, an important place is occupied by the work of foreign architects and designers who create complexes of public buildings. Considering the wide spread of deconstructivism in world architecture, which has specific techniques of form-building and imagery, an urgent scientific problem is to determine the ways and means of using by foreign architects and designers, adherents of deconstructivism, sustainable forms and ideological concepts of organizing material space, based on the historically established cultural traditions of China. The article, based on a large number of works by foreign artists, taking into account national, worldview principles of cultural positioning, concepts of historical memory, identifies the features of an associative trend in the development of national style in the environmental solutions of contemporary public buildings in China.

Key words: public buildings, environmental design, national style, creative work of foreign architects and designers, associative tendency, cultural traditions.

(Art and Culture. – 2024. – № 3(55). – P. 62–66)

Целью статьи является выявление особенностей и роли творческой практики зарубежных архитекторов и дизайнеров в развитии стилистики среды общественных зданий современного Китая. В постройках мастеров, приехавших из стран Европы, Азии и Америки в конце XX – начале XXI в., можно увидеть разнообразные варианты пластических решений, которые в большинстве случаев определяются принципами деконструктивизма. Исследователи этого направления в современной архитектуре и средовых решениях

зданий сходятся во мнении, что ему присущи подчеркнутая зрительная усложненность объемов, неожиданные деструктивные сочетания форм, даже агрессивное вторжение в окружающее пространство [1; 2].

Деконструктивизм как стилевое направление в архитектуре и дизайне. Деконструктивистские решения нашли широкое распространение в постройках в странах Западной Европы, США, Бразилии, Канаде, Австралии. По всему миру таких зданий, комплексов, возведенных только за период

конца XX – начала XXI в., насчитывается несколько тысяч. Большинство из них отмечены превалированием необычности формы над функциональностью и предназначением зданий, представлениями об архитектуре и дизайне как о пространстве интертекста, являющегося совокупностью различных дискурсивных практик и культурных кодов. Такие постройки предстают как бы «вырванными» из национальных, исторических и социальных контекстов.

Период с 1990-х гг. в Китае отличается активными темпами развития архитектуры и дизайна, вызванными задачами экономического, социального и культурного реформирования государства, политикой открытости и реформ. В их основе лежали и огромные финансовые возможности, позволяющие строить повсеместно, много и быстро. Это обстоятельство, как и несовершенство в то время архитектурно-идеологического контроля, возрастающая роль частного капитала, массовый приток в Китай зарубежных архитекторов и дизайнеров, привели к едва ли не повсеместному распространению деконструктивистских построек, которые, по меткому выражению Председателя КНР Си Цзиньпина, были названы примерами «странной архитектуры» [3].

В контексте определения черт национального стиля в среде общественных зданий современного Китая следует признать, что тысячелетний опыт культурного развития оказался сильнее деконструктивистского архитектурного лобби. Он послужил своего рода «охранной грамотой» для многих китайских зодчих, рассматривающих национальные традиции как базисные в формировании современной архитектурной и дизайнерской практики. Более того, творчество большого числа зарубежных мастеров, работающих в Китае, демонстрирует целенаправленное обращение к устойчивым формам и идеологическим концепциям, исходя из исторически сложившихся культурных традиций. В их работах очевидно авторское прочтение и интерпретация этих традиций, воплощаемых в современных постмодернистских вариантах.

Национальный стиль и приемы стилизации в постройках зарубежных авторов. Одним из направлений формирования и реализации современного национального стиля в творчестве зарубежных архитекторов и дизайнеров следует считать ассоциативные связи с культурными традициями Китая. В нем возможны разные варианты – от обращения к стилизованным формам, в чем-то схожими с явлениями «шинуазри» [4, с. 564–567], хорошо известными в западноевропейском искусстве еще с XVIII в.,

до более глубоких идейно-образных переосмыслений китайской культуры и ее традиций. Не следует забывать, что в отличие от опыта европейского стилизаторства, речь идет о работах зарубежных мастеров, выполненных в контексте современного китайского общества.

Направление ассоциативных связей прослеживается в ряде построек, созданных в Китае по проектам ирако-британского архитектора Захи Хадид и ее архитектурного бюро (Zaha Hadid Architects /ZHA/). Одна из них – Оперный театр в Гуанжоу (2005–2010). Место сооружения этого колоссального комплекса было выбрано не случайно, поскольку сам город и порт при впадении реки Чжуцзян в залив на протяжении длительного времени были «водным истоком шелкового пути». По всей вероятности, именно этот факт послужил ориентиром в планировочных и пластических поисках архитектора.

Формы постройки были трактованы в виде двух объемов, напоминающих огромные камни, поверхности которых отшлифованы временем и водной стихией. Практически все аналитики, стремящиеся найти глубинный ассоциативный контекст в фантастических формах этого комплекса, стараются увидеть именно эту параллель. Однако она прочитывается лишь на аэрофотоснимках, поскольку оценить эту образно-смысловую «находку» автора вряд ли удастся: зритель может видеть лишь отдельные фрагменты зданий, оценить отдельные пластические эффекты.

Несмотря на то, что образ здания воспринимается в параметрах дигитальных архитектурных форм, в совокупности его средовых решений достаточно хорошо прочитываются ассоциативные связи с национальными культурными традициями, с коллективной ментальностью китайского общества, сформированной на протяжении столетий. Важно то, что это не зрительные, формально узнаваемые параллели: в интерьерах и экстерьерах комплекса их найти очень сложно. Автор стремиться оперировать понятиями, восходящими к памяти нации и памяти места, формируя на их основе свое, авторское понимание национального стиля.

Тенденция утверждения национального контекста в современной китайской архитектуре и дизайне нашла более последовательное воплощение еще в одной знаковой работе Захи Хадид – терминале аэропорта близ Пекина – Пекин Дасин (завершение строительства в 2019 г.). Его проект разрабатывался несколькими компаниями и авторами – «Объединенной дизайнерской группой» (JDT) под руководством Beijing New Airport Headquarters (BNAH), ответственной за технический дизайн, и Zaha

Hadid Architects (ZHA), ответственной за архитектурный дизайн [5].

Идея сооружения терминала в виде мифической птицы Фэнхуан (凤凰) созвучна с древнейшими китайскими мифологическими представлениями о возрождении, энергии, воли и независимости [6, с. 127, 136, 147, 151]. Эта сложная по смыслам мифологема во многом соответствует известному в европейской традиции образу Жар-птицы. В соответствии с даосской практикой символической организации пространства, системами фэншуй (風水) и персонификаций, Фэнхуан у китайцев является почитаемым покровителем дома наряду с драконом, черепахой и тигром.

В настоящее время не установлены какие либо высказывания Захи Хадид относительно принятого ею решения о формально-образной трактовке здания аэропорта Пекин Дасин по аналогии с птицей Фэнхуан. Тем не менее именно эта архитектурная персонификация выглядит наиболее вероятной. Она прочитывается достаточно хорошо в пяти расходящихся в разные стороны от центрального ядра многоуровневых объемах, напоминающих в горизонтальной проекции крылья мифической птицы, опустившейся на землю, в их цветовых решениях.

Такое концептуальное пластическое построение комплекса нельзя считать новым, если учесть широкое распространение со второй половины XX в. идей архитектурной бионики и параметрического проектирования [7]. В контексте рассматриваемого вопроса о творчестве зарубежных архитекторов и дизайнеров в Китае, приемы, использованные Захи Хадид в решении среды терминала аэропорта Пекин Дасин как здания общественного типа, значительно превосходят простое повторение природных форм. Архитектору удалось придать зданию терминала важные образно-пластические черты, хорошо читаемые параллели с выдающимися и узнаваемыми достижениями китайской культуры. В этом огромном комплексе, оснащенном новейшими достижениями техники, технологическими приемами, была реализована идея ассоциативного воплощения национальной образной стилистики.

Внешний вид и интерьеры здания содержат черты, маркирующие национальные смысловые и пластические традиции – от золотисто-красных тонов крыши и интерьерных объемов до общей архитектурной композиции, в которой пространства организованы вокруг центрального внутреннего ядра, ассоциирующиеся с традиционным двором китайского дома. Национально маркируемые рефлексии сочетаются с футуристическими элементами,

что видно, например, в плавных архитектурных формах, решении объектов коммуникации, наконец, в пяти традиционных китайских садах, размещенных в завершениях оперения птицы Фэнхуан: «Чайном», «Шелковом», «Сельском», «Фарфоровом» и «Китайском».

Впечатляющий след в современной архитектуре Китая оставили здания, возведенные в связи с проведением в 2008 г. XXIX Летних олимпийских игр. В их числе Пекинский Национальный олимпийский стадион, созданный швейцарской компанией Herzog & DeMeuron и китайским архитектурным проектным институтом China Architecture Design Institute (2008). Авторами проекта были Жак Херцог и Пьер де Мёрон, группа китайских зодчих и проектировщиков под руководством Ли Сингана [8].

Пример Национального олимпийского стадиона позволяет говорить о развитии важного направления в стилистике средовых решений современных общественных зданий Китая, заключающегося в сбалансированном обращении к нормативным и смысловым обозначениям национальной культуры. Они существуют в коллективном сознании общества на разных уровнях – от повседневно-бытового, до символически-образного в концепциях даосского и конфуцианского мировидения, между которыми присутствует неразрывная связь [9, с. 53].

Перед авторами стадиона стояла трудная задача – создать сооружение, отвечающее не только функциональным требованиям к спортивным объектам олимпийского уровня, но и воплощающее в себе важнейшие черты национальной ментальности и многовековой культуры Китая. В связи с этим художественно-дизайнерское решение основывалось на создании образа здания, предполагающего определенные ассоциации и смысловые параллели. Был достигнут эффект наложения материализованной национальной идеи на деконструктивистские формы. С этой целью конструктивная основа и инфраструктура стадиона (опоры-фермы, амфитеатр с местами для зрителей, овальная арена, вспомогательные помещения) были окружены особо прочными стенами-мембранами из легких синтетических материалов, пропускающими свет. Снаружи на всю высоту стадион окружает продуманная система металлических балок, которые издавна напоминают прутья огромного гнезда.

Именно этот образ, прежде всего, запоминается зрителями, рождая разные трактовки, но неизменно формирующий ассоциативные связи с большим числом символических обозначений: победы, успехов, спокойствия, защиты, процветания, а также дома и домашнего очага,

возрождения. Гнездо обозначает не только место, откуда улетела птица, но тот исток, куда она может вернуться, воплощая таким образом и память места, и память общества.

Псевдокитайская образность и стилистика. В ряду рассмотренных зданий со сложными визуально-пластическими и образными решениями, отмеченными поисками ассоциативного воплощения национальных культурных традиций, следует назвать те, в которых стремление отразить китайский колорит сформировало своеобразное направление «эпатажной архитектуры» с чертами «китайщины» в Китае. Их авторы (не только зарубежные, но и отечественные), идя вслед требованиям заказчиков «добиться сильной визуальной идентичности», прежде всего, для привлечения туристов, не задумывались о последствиях вторжения таких сооружений в национальный культурный ландшафт [10].

Построек, отмеченных такими решениями и возведенных в китайских городах в конце XX – начале XXI в., достаточно много. Назовем некоторые, наиболее спорные с эстетической точки зрения, как, например, театр в г. Гуанчжоу (2007–2012), здание Штаб-квартиры Центрального телевидения в Китае (CCTV) в Пекине (2004–2009), культурно-выставочный центр Wuxi Wanda в г. Уси провинции Цзянсу (2017), отель Тяньцзы (округ Лафан, провинция Хэбэй; 2001), многофункциональный комплекс Гуанчжоу-Юань компании Hong Da Xing Ye Group в г. Гуанчжоу (2013), а также большое количество построек, трактованных в виде мобильного телефона, бутылки, чайника, трех фигур китайских божеств, яйца, капли, морского ежа и т.д. Не случайно практически все они вскоре получили неофициальные, но достаточно точные названия, такие как «Большие штаны», «Театр с татуированным фасадом», «Гвозди», «Монета». Бесспорно, эти, как и другие здания, свидетельствуют скорее о безграничности авторской фантазии, коммерческих амбициях и финансовых возможностях заказчиков, но отнюдь не о национальных культурных приоритетах, не о сохранении и развитии традиций как основы для процветания государства и народа.

Естественное и создаваемое природное окружение в архитектурных комплексах. Важное направление поисков зарубежных авторов в решениях среды общественных сооружений Китая основывается на принципах объединения естественного и создаваемого природного окружения с художественным образом здания. Эти принципы, как и варианты их воплощения, не являются исключительно

достижением приглашенных архитекторов. Они давно и с успехом разрабатываются отечественными мастерами, воспитанными на традициях национального зодчества и, прежде всего, на концепциях даосского учения о гармонии, неразделимости границ между внешним и внутренним пространствами, на слиянии человека с природой в мировоззренческом и эстетическом планах.

Для китайских архитекторов такие концепции приемлемы, что находит выражение в образно-метафорических, даже функциональных (фэн-шуй, 風水) и нумерологических (象数之学) аспектах организации внешнего и внутреннего пространства зданий. Для зарубежных авторов, оперирующих исторически обусловленным багажом европейских архитектурных традиций, основанных на ордерных системах, либо мыслящих в современных постмодернистских вариантах, концепции даосизма о естественном порядке вещей заключают в себе определенную долю противоречий. Некоторую аналогию и параллели иностранные мастера находят в современных арт-практиках так называемой «зеленой архитектуры», видя в ней не столько традиционный экологический, функциональный компонент, сколько художественно-дизайнерский.

Убедительным примером реализации принципов объединения естественного и создаваемого природного окружения с художественным образом здания, нашедшим отражение в творчестве зарубежных архитекторов в Китае, может быть опыт создания Китайской международной выставки архитектурного искусства в пригороде г. Нанкина. Уникальность этого проекта заключается не только в строительных масштабах, но и в предоставленных возможностях воплотить в спроектированных и реализованных постройках широту и направления поисков современных зодчих.

Строительство выставки началось в 2003 г. в парке Лаошань вблизи Нанкина, где 24 известных китайских и приглашенных зарубежных мастеров приступили к реализации своих замыслов. Названный впоследствии как «Выставка архитектурного искусства» проект представлял собой комплекс зданий общественно-культурного предназначения, в которых каждый из авторов мог реализовать свои замыслы, утверждая не только собственные творческие взгляды, но и воплощая основные тенденции развития мировой и китайской архитектурно-дизайнерской практики [11]. Главным условием реализации проектов являлось создание не изолированных построек, а комплексов, в которых архитектурный объект был бы неразрывно связан

с окружающим пространством, природным окружением и являлся его частью.

Среди зарубежных мастеров в «Выставке архитектурного искусства» приняли участие Стивен Холл (США), Альберт Карраччи (Мексика), Марти и Пиро Шанаксенхау (Финляндия), Арата Исодзаки, Казуё Сэдзима, Рюэ Нисидзава (Япония), Дэвид Аджайе (Великобритания), Луис Мансилла, Эмилио Тунон Альварес (Испания), Шон Годси (Австралия), Этторе Соттсасс (Италия). Как видно по постройкам, уже созданным этими мастерами, их творческие принципы многообразны и разноплановы. Однако, несмотря на широкий диапазон авторских решений, проекты и возведенные этими архитекторами здания в нанкинском парке Лаошань объединяет ряд важных особенностей, в числе которых следование принципам и традициям китайской архитектуры, где здания не противопоставляются природному окружению, а являются его гармоничным продолжением («Водный павильон» А. Карраччи, «Бамбуковый павильон» Л. Мансиллы и Э.Т. Альвареса, виллы и гостиничные дома Ш. Годси, Э. Соттсасса, М. и П. Шанаксенхау).

Во многом близкие задачи были решены еще в одном комплексе зданий, получивших название «Коммуна Великой Стены» (2002), построенном к северу от Пекина в непосредственной близости от наиболее сохранившейся части крупнейшего памятника оборонительной архитектуры страны – Великой китайской стены [12] в районе Бадалин (八达岭). По типологической и функциональной принадлежности они представляют собой 42 гостиничных коттеджа, объединенных в единый ансамбль, в который также вошли иные сооружения хозяйственного, развлекательного и представительского назначения, важные для такого рода комплексов – рестораны, спа-салоны, крытый бассейн, конференц-зал, магазины, павильоны для чайных церемоний, сады.

Отличительной особенностью этого гостиничного ансамбля является продуманная планировка и ландшафтный дизайн (арх. Ай Вэйвэй, Китай), воссоздающие общую атмосферу традиционного китайского поселения с домами и их интерьерами. Авторы построек, а это архитекторы из Китая, Японии, Тайланда, Сингапура и Южной Кореи, взяли в качестве основы лишь некоторые хорошо узнаваемые и характерные для китайских жилых усадеб элементы, придав им маркирующее значение. Особую роль играют многочисленные сады с композициями

из камней, посадками хвойных деревьев, цветов, мощеными дорожками, деревянными настилами, малыми архитектурными формами.

Заключение. Резюмируя отметим, что произведения зарубежных архитекторов и дизайнеров, осуществленные в Китае, демонстрируют сложный, иногда противоречивый путь сочетания общемировых (внеациональных) образно-пластических трактовок и национальных традиций. С одной стороны, их работы отражают деконструктивистские принципы, с другой – учитывают сложившийся и активно развивающийся архитектурный и дизайнерский опыт китайских зодчих. В их основе находятся принципы осознанного и целенаправленного обращения к устойчивым формам и идеологическим концепциям организации материального пространства социума, исходя из исторически сложившихся культурных традиций Китая. В работах зарубежных мастеров очевидно авторское прочтение и интерпретация этих традиций, воплощаемых в современных, постмодернистских вариантах.

ЛИТЕРАТУРА

1. Brunette P., Wills D. Deconstruction and the Visual Arts: Art, Media, Architecture. – Cambridge: Cambridge University Press, 1994.
2. Дремов М.А. Деконструктивизм // Энциклопедия гуманитарных наук. Знание. Понимание. Умение. – 2006. – № 4. – С. 214–215.
3. 习近平关于社会主义生态文明建设论述摘编 人民网 [Выдержки из рассуждений Си Цзиньпина о строительстве экокультуры социализма [Электронный ресурс] // Жэньминь жибао. – Режим доступа: <http://theory.people.com.cn/GB/68294/417224/>. – Дата доступа: 12.02.2024.
4. Власов, В.Г. Шинуазри / В.Г. Власов // Новый энциклопедический словарь изобразительного искусства: в 10 т. Т. 10. – СПб.: Азбука-Классика, 2010. – С. 564–567.
5. Аэропорт Пекин Дасин [Электронный ресурс]. – 2019. – Режим доступа: <https://www.trinova.ru/blog/view/arhitektura-i-osveschenie-novogo-krupneyshego-v-mire-mezhdunarodnogo-aeroporta-pekina-dasin/>. – Дата доступа: 30.01.2024.
6. Канон/каталог гор и морей (Шань хай цзин; 山海经) / пер. Э.М. Яншиной. – 2-е изд., испр. – М.: Наталис: Рипол Классик, 2004. – 349 с.
7. Williams, Hugh Aldersey. Zoomorphic: New Animal Architecture. – Collins Design, 2003. – P. 176.
8. Олимпийский стадион в Пекине [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://baike.baidu.com/item/国家体育场>. – Дата доступа: 06.02.2024.
9. 君羊. 传统与传统文化 // 衡阳师范学院学报. 1992 年. 第 2 期. 第 53 页 = Традиция и традиционная культура // Журнал Шэньянского педагогического университета. – 1992. – № 2. – С. 50–58.
10. Стивен Чилтон. Театр в Гуанчжоу [Электронный ресурс]. 2020. – Режим доступа: <https://www.dezeen.com/2020/10/20/guangzhou-show-theatre-comments-update/>. – Дата доступа: 08.02.2024.
11. Парк современного искусства в Нанкине [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://7days.us/park-sovremennogo-iskusstva-v-nankine/>. – Дата доступа: 20.07.2023.
12. Сайт Коммуны Великой Стены [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.commune.com.cn>. – Дата доступа: 30.01.2024.

Поступила в редакцию 17.04.2024

УДК 069.008:904:72(476.2)“11”

Музеефикация епархиального собора 70-х гг. XII века в Турове

Почобут Н.А.

ГНУ «Институт истории НАН Беларуси», Минск

Исследуется феномен музеефикации памятника археологии, и с этой целью автор обращается к источникам, отражающим процесс создания Археологического музея на городище в г. Туров Житковичского района Гомельской области. Городище располагается в северо-западной части Турова, в правобережье р. Припяти. В качестве основных этапов создания музея выступают археологические раскопки объектов на городище, разные подходы архитекторов, автора раскопок и руководства республики к созданию историко-культурного центра в Турове в период с 80-х гг. XX в. по первое десятилетие XXI в. Представлена научная концепция П.Ф. Лысенко. Актуализированы проектирование и строительство здания археологического музея, структура экспозиции. Такой подход позволяет сопоставить планы и итоги музеефикации в отношении детинца и окольного города древнего Турова. Подчеркиваются факторы, имевшие решающее значение для создания археологического музея. В статье отмечаются альтернативные проекты архитекторов по использованию храма XII века. Источниками исследования послужили полевые отчеты П.Ф. Лысенко и воспоминания участников работ, сотрудников Туровского краеведческого музея. Основа экспозиции «Древний Туров» была создана в 2005 г. Музей является первым опытом музеефикации памятника археологии периода независимой Республики Беларусь. Изученные автором планы и осуществленные мероприятия по музеефикации епархиального собора в Турове позволяют осмыслить не только специфику этого проекта, но и уделить внимание проблемным вопросам научно-исследовательской и музейной деятельности.

Ключевые слова: музей, концепция музея, музеефикация, проектирование, церковь, Туров.

(Искусство и культура. – 2024. – № 3(55). – С. 67–72)

Museumification of the Diocesan Cathedral of the 70s of the 12th Century in Turov

Pochobut N.A.

State Scientific Institution “Institute of History of the National Academy
of Sciences of Belarus”, Minsk

The phenomenon of museumification of an archaeological monument is investigated. The author turns to sources reflecting the process of creating the Archaeological Museum in Turov (Zhirkovich District, Gomel Region). The settlement was situated in the northwestern part of modern Turov, on the right bank of the Pripyat River. The main stages of the creation of the museum reflect: the archaeological excavations at the site, the different approaches of the architects, the author of the excavations and the officials of the Republic with the aim to create the historical and cultural center in Turov in the period from the 80s of the 20th century to the early 21st century. The scientific museum concept of P.F. Lysenko is presented in the article. The design and construction of the archaeological museum building and the structure of the exhibition are reflected. This approach allows us to compare the plans and results of museumification applied to parts of ancient Turov. The factors that were crucial for the creation of the archaeological museum are distinguished. The article points out alternative projects of architects on the use of the 12th century church. The sources of the research were

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

field reports of P.F. Lysenko and the memories of the participants in the work and employees of the local museum. The basis of the exhibition "Ancient Turov" was created in 2005; the museum is the first experience in museumification of an archeological monument of the period of the independent Republic of Belarus. The plans and implemented measures for the museumification studied by the author, gave the opportunity to show not only the specifics of this project, but also to reflect problematic issues of scientific research and museum activities.

Key words: museum, museum concept, museumification, design, church, Turov.

(Art and Cultur. – 2024. – № 2(54). – P. 67–72)

В 90-е гг. XX в., благодаря работам российских культурологов, под музейфикацией памятников понимали механизм использования историко-культурного наследия [1] в образовательных целях и для решения задач социально-экономического устойчивого развития регионов. Это отражено в концепциях и проектных разработках археологических музеев, появившихся в Беларуси в первой четверти XXI в., о создании которых писали историки и археологи П.Ф. Лысенко, Т.С. Бубенько, Е.Г. Калечиц, А.А. Коваленя, И.А. Марзалюк, В.Л. Лакиза и др. Тем не менее остается комплекс проблемных вопросов практического и методического плана, который связан с осуществлением музейфикации. На современном этапе в историко-культурологическом дискурсе в Российской Федерации анализируются разные подходы и методы к музейфикации культурного наследия (М.А. Полякова, Э.А. Шулепова, Е.Н. Мастерница, Т.М. Пчелянская, Т.П. Калугина [2], А.А. Сундиева, О.С. Сапанжа [3]), дано иное определение музейфикации как направления музейной деятельности и охраны памятников, заключающееся в преобразовании историко-культурных объектов «с целью максимального сохранения и выявления их культурной, исторической, научной, художественной и иной ценности» (М.Е. Каулен [4, с. 44]). Это определение принято в отечественной культурологии (А.Б. Сташкевич, А.И. Смолик, Д.В. Герасименко, Н.А. Почобут). Применительно к созданию музеев на основе объектов археологического наследия Е.В. Ефремовой выделены три группы работ российских авторов, вышедших в 1980-е гг. – начале второго десятилетия XXI в., в которых используются разные трактовки дефиниции «музейфикация». Е.В. Ефремова предлагает следующее толкование: «Музейфикация объекта археологического наследия – это многокомпонентный процесс, состоящий в преобразовании объекта археологического наследия в объект музейного показа на месте его исконного бытования и предполагающий проведение работ в рамках этапа научного документирования, этапа проектных работ, этапа натурных работ» [5, с. 40]. В Беларуси тоже изучается сущность

музейфикации археологического наследия, в историко-культурологическом дискурсе продолжают исследования этого феномена, определены границы и выделены следующие этапы музейфикации: идентификация и валоризация, разработка реставрационных директив и консервация, архитектурно-художественное проектирование [6].

Цель статьи – выявить специфику процесса музейфикации монументального памятника археологии на примере создания Археологического музея в г. Турове, для чего исследуются концептуальные подходы, ход работ и итоги репрезентации памятника. Основными источниками стали полевые отчеты П.Ф. Лысенко [7–11], привлекались воспоминания руководителей [12, с. 97–101] и участников археологических экспедиций, директоров Туровского краеведческого музея. Археологическому музею, созданному под руководством П.Ф. Лысенко в 2005 г. в Турове, посвящены несколько страниц в научно-популярной книге [13, с. 112–115].

Филиал Туровского краеведческого музея «Экспозиция "Древний Туров"» 2005 года на городище является первым опытом музейфикации периода независимой Республики Беларусь (рис. 1–2). Городище древнерусского Турова находится на мысу, образованном рекою Струмень, протокой Припяти, и рекой Язда, впадающей в Струмень. Состоит городище из территории детинца (бывшего административного центра) и окольного города. Между этими частями средневекового города сохранился ров. В 1961 г. сотрудником Института археологии АН СССР М.Д. Полубояриновой были выявлены срубные постройки и плинфы домонгольского времени на территории детинца, высказано предположение о находящейся рядом церкви. В 1963 г. экспедицией ЛОИА АН СССР под руководством М.К. Каргера на окольном городе был открыт трехнефный шестистолпный храм XII в. с тремя полукруглыми апсидами и нартексом. Высота стен составила от 0,3 до 0,5 м. Центральная апсида храма сохранилась на 2 м [14, с. 131]. По технике равнослойной кладки из кирпича-плинфы храм был отнесен к киевской архитектурной школе, получившей

на протяжении XII в. развитие в региональном зодчестве [14; 15, с. 66–67]. Были отмечены ремонт после строительной катастрофы, найдены плитки майоликового пола, уничтоженного пожаром. В ходе вскрытия стен по периметру обнаружены три шиферных саркофага, один из которых передан в музей г. Пинска (рис. 3). После окончания исследований руины засыпали переотложенным культурным слоем. Раскопки на соседнем детинце продолжил П.Ф. Лысенко (1962, 1963, 1968), открывший 24 постройки древнерусского времени [16, с. 28–29].

Разные подходы к музеефикации церкви XII в. В 1984–1985 гг. П.Ф. Лысенко начал разрабатывать концепцию создания культурно-исторического центра в г. Турове, на городище [7, л. 4–5]. Работа над концепцией продолжилась после раскопок на окольном городе в 1992–1993, 2005 гг., связанных с задачей полного открытия епископального храма XII в. (рис. 4), а в 2004 г. благодаря раскопкам изучены новые объекты на детинце–замке.

28 апреля в 1984 г. к Собору Белорусских Святых был причислен епископ Кирилл Туровский (1113 (?) – ок. 1182), теолог, автор выдающихся богословских произведений, при жизни которого был построен открытый М.К. Каргером храм. В Турове возникла идея строительства нового храма непосредственно на объемах древнего. Проект начал разрабатываться в 1991 г. архитектором Н.И. Лукьянчиком [16, с. 29]. Не принималась во внимание информация о состоянии древних стен, которые не имели несущей способности. Сведения из отчета М.К. Каргера были представлены Институтом истории во время обсуждения архитектурного проекта, при участии митрополита Филарета. Решающее значение для отмены проекта имели обращения руководителей институтов археологии России и Украины В.В. Седова и П.П. Толочко в Президиум Верховного Совета Республики Беларусь. В новых обстоятельствах появился второй проект «храма-мемориала архитектурным памятникам древней Руси» в псевдорусском стиле, согласно которому церковь XII столетия встраивалась в цокольный этаж. Непринятие этого проекта было связано с отличием облика нового храма [8, л. 2–3] от архитектуры туровской церкви, которую, исходя из отчета М.К. Каргера и исторического контекста, П.Ф. Лысенко датировал 1170–1175 гг. [9, л. 4]. На заседании Комиссии Верховного Совета Республики Беларусь по образованию, культуре и сохранению исторического наследия 18.11.1991 г. был рассмотрен

третий проект храма на городище (архитектор Г.А. Лаврецкий). Предполагалось, что руины перекроет значительно увеличенная копия туровской церкви XII в. размером 30,5 × 46,2 м. П.Ф. Лысенко доказывал необходимость сохранить древнюю церковь «в качестве основы самостоятельного объекта (музея)» [8, л. 3], что позволило бы избежать разрушения культурного слоя городища (1350 м²) в ходе строительства. В качестве альтернативы предлагал возвести новый храм на новом месте. Комиссия одобрила проект, и в 1992–1993 гг. состоялись раскопки под фундаменты, в это время у южной стены храма XII в. были вскрыты два погребения – в деревянной колоде и шиферном саркофаге (останки захоронены), выявлен третий саркофаг, обнаружены следы языческого святилища конца X в. [16, с. 29, 98, рис. 46]. Общее число переданных краеведческому музею в 1993 г. находок составило 6 156 единиц [10, л. 5–10]. Завершить раскопки и начать строительство оказалось невозможным по причине инфляции и ошибок в предпроектной документации. В 1991 г. строительство оценивалось в 6 млн руб., а в 1992 г. необходимая сумма, согласно смете, стала эквивалентна 60–70 млн руб. Длительность строительства в условиях постоянного роста цен на стройматериалы составила бы 6–7 лет [10, л. 41–42]. Из запланированных культурных объектов на туровском городище открыли 11 мая 1993 г. вблизи раскопок памятник святителю епископу Кириллу Туровскому.

Создание Археологического музея. Дальнейшим усилием по продвижению идеи музея способствовала подготовка к проведению Дня белорусской письменности (5 сентября 2004 г.) в Турове. Город является местом создания одного из старейших восточнославянских рукописных памятников – Туровского Евангелия XI в. (апракоса). В апреле 2004 г. Президент Республики Беларусь А.Г. Лукашенко, выступая перед жителями, отметил, что Туров имеет исключительно богатую историю и традиции, которые должны быть использованы для создания культурно-исторического центра и развития туризма в Полесье [7, л. 41]. В этом же году на детинце археологи впервые изучили участок оборонительных укреплений XI века и открыли кирпичное сооружение XVI века, имеющее в плане четырехконечный крест ок. 7 × 6,8 м [17, фото 2], возведенный с использованием ренессансной кладки. Оба объекта должны были войти в музейный комплекс. Отсутствие аналогий в Восточной Европе затруднило определение назначения «креста», его интерпретировали

как оберег, не случайно сооруженный в пределах туровского замка К. Острожского (1460–1530) [11, л. 15–17]. В 2004 г. вышла фундаментальная монография «Древний Туров» [16]. Основные концептуальные положения П.Ф. Лысенко, обосновавшие возможность создания археологического музея и его значение, можно изложить исходя из текстов полевых отчетов и «Концепции создания культурно-исторического комплекса в Турове» [18]:

1. Древний Туров, первое упоминание которого в Ипатьевской летописи относится к 980 году, был центром возникновения государственности на землях Южной Беларуси, местом учрежденной не позднее 1005 года кафедры туровской епархии (второй после Полоцка), сосредоточением в XII в. передовых достижений экономики и культурной жизни крупного региона от Днепра до Западного Буга. Город Туров – место рождения и творческой деятельности Кирилла Туровского, музей сможет наглядно демонстрировать, что наряду с Киевом, Суздалем, Псковом и др., в Белорусском Полесье был крупный духовный центр христианской культуры.

2. Хорошая сохранность городища, не разрушенного застройкой, в отличие от иных древнейших городов – Пинска, Гродно, Минска, Слуцка, Полоцка, Витебска, а также накопление данных археологии и коллекций музейного значения в ходе многолетних исследований Турова в 1961–1968, 1992–1993, 2004–2005 гг. в сопоставлении с письменными источниками, позволяет ярко и наглядно отразить в новом археологическом музее историю Туровского княжества как одного из важнейших в Древней Руси.

3. Огромный культурный и туристический потенциал археологического наследия Турова не вызывает сомнений. П.Ф. Лысенко называет в Концепции следующие объекты в составе музейного комплекса на городище: епархиальный собор; три башни, стена из десяти городней со стороны р. Припять длиной 50 м и въездные ворота со стороны города; восстановленный оборонительный ров окольного города; каменный крест-оберег в павильоне; «Город мастеров», куда войдут реконструкции семи «мастерских» (жилища ткача, гончара, плотника, рыбака и др.); окруженная частоколом реконструкция языческого святилища с 13 фигурами богов [18, л. 3–5].

4. Открытие и полное исследование собора в Турове, самого крупного храма западных земель Руси на период XI–XIII вв., единственного известного по археологическим данным в Белорусском Полесье. Полное сохранение

руины туровской церкви *in situ* в едином комплексе с тематической выставкой, посвященной древнему Турову, в музейном павильоне. Для осуществления проекта музеефикации собора использован опыт создания Археологического музея «Берестье».

5. Запрещение строительства на памятнике археологии «Городище XI–XIII вв. в Турове».

Государственная политика Беларуси начала 2000-х гг. была направлена на возрождение сел и малых городов в экономическом и культурном отношении. В ходе благоустройства населенных пунктов к историческим датам внимание уделялось актуализации местного историко-культурного наследия. Так, для организации праздника 1025-летия Турова и 1000-летия туровской епархии в 2005 г. был создан Национальный комитет под председательством заместителя премьер-министра Республики Беларусь В.Н. Дражина. В составе комитета были председатель Гомельского облисполкома А.С. Якобсон, представители министерств, обсудившие мероприятия по созданию культурно-исторического центра 6 августа 2004 г. непосредственно на городище Турова [7, л. 5]. Первоочередным объектом музеефикации был определен храм XII в., который решили полностью открыть. Из областного бюджета выделили средства (решение № 899 от 30.12.2004 г.), заказчиком выступил КУП «УКС Житковичского района». Вторым туристическим объектом должен был стать кирпичный «крест», перекрытый временным навесом. Мероприятия по открытию руин церкви осуществлялись согласно договору от 26.06.2005 г. с Институтом истории НАН Беларуси, был создан Туровский отряд. И.о. директора Института истории А.А. Коваленя осуществлял контакты с руководством райисполкома и УКСа. Площадь работ составила свыше 600 м² при мощности слоя засыпки храма до 3 м. Была поставлена задача – к дате празднования 18 сентября, в течение 3–3,5 месяца, создать музей и благоустроить территорию городища [7, л. 7, 8, 10]. Раскоп был разбит на участки, на которых сменяясь работали археологи и строители¹. Постоянно шли согласования по проблеме сохранения культурного слоя и самого храма. Материк (обводненный песок) имел слабую несущую

¹ Разборкой завалов кирпичной кладки занималась бригада учащихся ГПТУ-182 г. Житковичи. Одновременно с шурфовкой и расчисткой стен производились работы по сооружению свай. С 30 мая по сентябрь 2005 г. на разных участках одновременно бурили скважины под сваи фундамента здания. Строительные работы выполнила бригада Житковичской ПМК-97 ОАО «Полесьестрой». Были заняты плотники, каменщики, монтажники, плиточники, мозаичники из Мозыря, Минска, Петрикова, Лельчиц, Житковичей.

способность, фундаменты храма находились практически на отметке уровня воды во время половодья [7, л. 66]. Единственным методом возведения основания павильона было сооружение его на основе буронабивных свай, как в Археологическом музее «Берестье».

Структура экспозиции музея. Здание музея 42 × 32 м заняло площадь 1344 м², шатрового типа с бесчердачным покрытием, высота в коньке 12,6 м, кровля выполнена из металлочерепицы. В организации музейного пространства и выбора темы повторен «берестейский» подход – вокруг стен храма на глубине в несколько метров построена смотровая галерея на свайном основании с тематической экспозицией по средневековой истории Турова и Туровской земли. Открытие музея «Экспозиция “Древний Туров X–XIII вв.”» состоялось 18 сентября 2005 г. Она позволяет принимать несколько групп посетителей в одно время. Существующая сегодня иллюстративно-тематическая стационарная выставка вокруг храма создавалась учреждением «Гомельский дворцово-парковый ансамбль» с 2013 года, она насыщена иллюстративными материалами по истории города и отреставрированными археологическими находками. В музее представлены коллекции плинфы, плиток пола XII в., посуды X–XVII вв., изделия из дерева, кости, металла из раскопок М.Д. Полубояриновой и П.Ф. Лысенко. Исключение составляет шиферный саркофаг, выявленный М.К. Каргером (рис. 5), его перенесли из краеведческого музея. В Национальный исторический музей Республики Беларусь в целях обеспечения надежной охраны из Института истории переданы в 2020 г. 32 редкие и уникальные находки П.Ф. Лысенко: печать (рис. 6: 1–2) киевского митрополита Кирилла I (II) (1225–1232); иконка (рис. 7) с изображением Иисуса Христа с предстоящими – Богородица, Иоанн Богослов, со святыми Никоном и Николой, XV–XVI вв. [16, с. 117, рис. 58], «иконки»-матрицы [17, с. 107] (рис. 8); кадильница конца XII – начала XIII в. с изображениями святых Георгия и Феодора, Архангела Михаила [17, с. 105] (рис. 9: 1–3). В Санкт-Петербурге с 1961 г. находится 1,5 тыс. единиц туровской керамики.

Экспонируются значительные объемы храма, размер которого 28,5 × 17,3 м [8, л. 12], план сооружения хорошо читается с высоты галереи.

Центральная полукруглая апсида глубиной 5,88 м, высотой 1,5–1,65 м полностью расчищена от завала. Вдоль внутренней стенки установили копии икон, которые возвышаются над краем кладки. Южная апсида (дьяконник) шириной 2,88 м, высотой 1,8 м

сильно повреждена, южная часть полностью отсутствует. Северная апсида (жертвенник) укреплена, так как была разорвана 4 разломами. Толщина кладки 1,45 м, высота с южной стороны 1,75 м. В настоящее время северная, центральная и южная апсиды сохраняются на 19–23 ряда плинфы. В центре алтарной части (рис. 1) создан престол в виде куба из собранных кирпичей, который эпизодически используется во время богослужений. Установлен столик для богослужений у входа в жертвенник. Площадь алтарной части храма закрыта дощатым помостом, который связан с тремя металлическими лестницами для спуска в раскоп.

Подкупольные столбы размером 2 × 2 м в поперечном сечении (рис. 2), кирпич имеет неравномерный обжиг, крохкий. Восточная пара столбов снабжена подпорными столбами-контфорсами из хорошо обожженного кирпича на более прочном растворе [7, л. 28]. В центре зального пространства оставлен фрагмент свода 7 × 1,5 м. Под ним зафиксирован слой суглинка, называемый П.Ф. Лысенко вторым полом, который образовался после ремонта в XII в., а майоликовый пол не восстанавливали после строительной катастрофы. Вдоль осевой линии церкви восток–запад обнаружены скелеты двух мужчин на уровне первого пола [7, л. 29, 34], у алтарной части – детское погребение княжича, относящееся ко времени возведения стен. Места захоронений не отмечены.

Северная стена храма шириной 1,5–1,8 м сохранилась на высоту 2–4 нижних рядов кладки, в отдельных местах – до 16 рядов. Южная стена имела наклон к югу, сохранена на уровне 10–12 рядов кирпича. Небольшие контрфорсы у стен пристроены в XII в. с целью их стабилизации. Выявленные археологами боковые входы в церковь не видны.

Восточная стена нартекса имеет проем в основной объем церкви (высота 0,8 м, ширина 1,4 м), сохранена максимально на 12 рядов кирпича. Западная стена нартекса не сохранилась, но по предложению П.Ф. Лысенко показана кирпичом из раскопа, который уложен в четыре слоя без раствора, тем самым «читается» весь план храма. К сожалению, стенка лестничной башни на хоры наполовину разрушена и плохо сохранена.

Погребения музеефицированы по методу переноса в юго-западную часть основного объема храма. Восстановлена камера саркофага 2,15 × 0,95 м, на цементном растворе с использованием кирпича из раскопа, была затронута раскопками 1963 г., оказалась пустой. В нее помещено погребение княжича.

Был перенесен саркофаг 1,90 × 0,95 м, выявленный в 1992 г. снаружи храма. Причинами срочного переноса в 2005 г. стали большая влажность слоя, в котором пребывали останки женщины 20–25 лет. Шиферные плиты, перекрывавшие саркофаги, находятся рядом, на дощатых настилах. Оба саркофага (рис. 10) изначально сооружались из кирпича XII в., использовавшегося для ремонта церкви.

Консервация кладки храма, а именно докомпоновка, вычинка и инъектирование трещин и пропитка, не производились. В 2011 г. Институтом микробиологии НАН Беларуси была выполнена биоцидная обработка кладки, произведена сушка тепловой газовой пушкой, была обеспечена вентиляция в павильоне через открывающиеся окна нижнего ряда. В настоящее время музею необходима помощь специалистов Белорусского государственного технологического университета².

Заключение. Музеефикация позволила продолжить изучение городища и храма, способствовала важным открытиям, наблюдениям. Впервые найдены следы штукатурки и фрагменты гипсового декора [7, л. 63, 69]. В ходе работ 2005 г. впервые были определены этапы функционирования туровского епархиального собора: 1) строительство – в 70-е гг. XII в. и вскоре его разрушение, связанное с пожаром; 2) ремонт в XII в.; 3) полное разрушение, вызванное Карпатским землетрясением 3 мая 1230 г. [16, л. 104]. С городища начинается туристический маршрут к кафедральному собору Святителей Кирилла и Лаврентия Туровских, церкви Всех Святых, Борисоглебскому кладбищу, краеведческому музею и заказнику «Туровский луг». Особенностью процесса музеефикации храма XII в. стало создание музея в чрезвычайно короткий срок в результате совмещения этапов его создания, которые, как правило, следуют один за другим. Раскопки внутри и снаружи памятника, проектные работы, строительство здания, расчистка кладки церкви, восстановление и перенос объектов шли синхронно. Репрезентация памятника археологии внесла значительный вклад в оживление экономической, культурной и общественной жизни города. Археологический музей в Турове – единственный за последние 40 лет пример сохранения церкви древнерусского времени *in situ* в Беларуси.

² В 2006 г. сотрудники музея механически удалили на швах кладки церкви и под настилом грибы, проблема в 2011 г. была устранена. В 2023 г. отмечены сильные грибковые поражения деревянных настилов в храме, так как используются материалы без обработки химсоставами в автоклавах (меняли доски в 2006, 2014 гг.). Фонарь и конек на крыше павильона поврежден ураганом, требуется ремонт, дождевая вода по фермам стекает в раскоп.

Выражаем благодарность старшему научному сотруднику Института истории НАН Беларуси Наталье Николаевне Дубицкой за предоставленный текст документа концепции музеефикации туровского городища.

ЛИТЕРАТУРА

1. Шулепова, Э.А. Музеефикация памятников как механизм использования культурного наследия в регионе: дис. ... д-ра культурологии: 24.00.02; 24.00.03 / Э.А. Шулепова. – М., 1998. – 292 л.
2. Калугина, Т.П. Художественный музей как феномен культуры / Т.П. Калугина. – СПб., 2001. – С. 9–10.
3. Сапанжа, О.С. Методология теоретического музееведения: монография / О.С. Сапанжа. – СПб.: Из-во РГПУ им. А.И. Герцена, 2008. – 116 с.
4. Каулен, М.Е. Музеефикация историко-культурного наследия России: монография / М.Е. Каулен. – М.: Этерна, 2012. – 432 с.
5. Ефремова, Е.В. Проблемы музеефикации объектов археологического наследия России в отечественных исследованиях 1961–2012 гг.: дис. ... канд. ист. наук: 24.00.02 / Е.В. Ефремова. – Тюмень, 2016. – 274 л. – Л. 36–40. – Режим доступа: [http://ams.tsu.ru/TSU/QualificationDep/co-searchers.nsf/FF4001FB13B2C27647258021001AD77F/\\$file/Ефремова_Е.В._Диссертация.pdf](http://ams.tsu.ru/TSU/QualificationDep/co-searchers.nsf/FF4001FB13B2C27647258021001AD77F/$file/Ефремова_Е.В._Диссертация.pdf). – Дата доступа: 07.02.2024.
6. Почобут, Н.А. Новый музейный комплекс на территории Старого замка в Гродно (2021–2022) / Н.А. Почобут // Кунсткамера. – 2023. – № 2. – С. 43–53; Почобут, Н.А. Создание археологических музеев на современном этапе / Н.А. Почобут // Белорусская думка (исследования, проектирование, экспозиции). – 2023. – № 2. – С. 62–71.
7. Лысенко, П.Ф. Отчет о полевых исследованиях Туровского археологического отряда Института истории Национальной академии наук Беларуси в 2005 г. Минск, 2005 / П.Ф. Лысенко // Центральный научный архив Национальной академии наук Беларуси (ЦНА НАН Беларуси). – ФАНД. Оп. 1. Д. 2283. – 183 л.
8. Соболев, В.Е. Отчет за 1992 г. Храмы XII в. в г. п. Турове Житковичского района Гомельской области. Кн. 1: раскоп 1 / В.Е. Соболев, П.Ф. Лысенко; АП «Белорусский реставрационно-проектный институт» (БРПИ); Ин-т истории АН Беларуси. – Минск, 1992 // ЦНА НАН Беларуси. – ФАНД. Оп. 1. Д. 1408. – 46 л.
9. Соболев, В.Е. Отчет о полевых исследованиях Туровского археологического отряда Института истории АН Беларуси в 1993 г. (раскопки древнего Турова). Ч. II / В.Е. Соболев, П.Ф. Лысенко; Ин-т истории АН Беларуси; БРПИ. – Минск, 1994 // ЦНА НАН Беларуси. – ФАНД. Оп. 1. Д. 1410. – 56 л.
10. Соболев, В.Е. Отчет о полевых исследованиях Туровского археологического отряда Института истории АН Беларуси в 1993 г. (раскопки древнего Турова). Ч. II / В.Е. Соболев, П.Ф. Лысенко; Ин-т истории АН Беларуси; БРПИ. – Минск, 1994 // ЦНА НАН Беларуси. – ФАНД. Оп. 1. Д. 1584. – 152 л.
11. Лысенко, П.Ф. Отчет об полевых исследованиях Туровской группы Днепровского отряда археологической экспедиции Института истории НАН Беларуси в 2004 г. – Минск, 2005 / П.Ф. Лысенко // ЦНА НАН Беларуси. – ФАНД. Оп. 1. Д. 2190. – 26 л.
12. Каваленя, А.А. Высакароднасць дум і спраў / А.А. Каваленя // Скарбаў падземных шчаслівых шукальнік: успаміны пра Пятра Фёдаравіча Лысенку / Нац. акад. навук Беларусі, Ін-т гісторыі; уклад. і прагм. С.С. Лаўшука. – Мінск: Беларус. навука, 2023. – С. 87–105.
13. Лысенко, П.Ф. Сказание о Турове. – 3-е изд., испр. и доп. / П.Ф. Лысенко. – Минск: Белорусская наука, 2018. – 118 с.
14. Каргер, М.К. Новый памятник зодчества XII в. в Турове / М.К. Каргер // КСИА. – 1965. – Вып. 100: Важнейшие археологические открытия 1960–1963 гг. – С. 130–138.
15. Раппопорт, П.А. Зодчество Древней Руси / П.А. Раппопорт. – Л.: Наука, Ленинград. отд., 1986. – 158 с.
16. Лысенко, П.Ф. Древний Туров: монография / П.Ф. Лысенко. – Минск: Белорус. наука, 2004. – 180 с.
17. Лысенко, П.Ф. Материальная культура городов Туровской земли (X–XIII вв.) / П.Ф. Лысенко. – Минск: Белорус. наука, 2020. – 179 с.
18. Лысенко, П.Ф. Концепция создания культурно-исторического комплекса в Турове Житковичского района Гомельской области (Минск, сост. в 2006–2010 гг.) / П.Ф. Лысенко // Личный архив Н.А. Дубицкой. – 7 л.

Поступила в редакцию 08.04.2024

УДК 316.73:316.722

Глабалізацыя прасторы сучаснай культуры: падыходы да вывучэння і тэндэнцыі развіцця

Дарожкін А.С.

Установа адукацыі “Гродзенскі дзяржаўны медыцынскі ўніверсітэт”, Гродна

Дадзены артыкул прысвечаны пытанням глабалізацыі, якая на сучасным этапе закранае ўсе сферы жыццядзейнасці сусветнай супольнасці, у тым ліку аказвае ўплыў на фарміраванне прасторы сучаснай культуры. Асноўная ўвага нададзена разгляду існуючых падыходаў да даследавання культурнай глабалізацыі і выяўленню яе спецыфікі, а таксама магчымасці прагназавання яе дынамікі. Акрэслены тэндэнцыі фарміравання прасторы сучаснай культуры ў кантэксце глабалізацыйных працэсаў. Прапанаваны варыянт пераадолення такой негатыўнай тэндэнцыі, як бескантрольнае запазычанне іншакультурных элементаў, што вядзе да крызісу нацыянальна-культурнай ідэнтычнасці: гэты варыянт прадугледжвае зацвярджэнне і рэалізацыю ідэі культурнай разнастайнасці.

Ключавыя словы: сучасная культура, глабалізацыя культуры, міжкультурнае ўзаемадзеянне, вестэрнізацыя, істэрнізацыя культуры.

(Искусство и культура. – 2024. – № 3(55). – С. 73–76)

Subcultural Dynamics in the Youth Environment: Specificity and Development Trends

Darozhkin A.S.

Educational Establishment “Grodno State Medical University”, Grodno

This article is devoted to the issues of globalization, which at the present stage affects all spheres of life of the world community, including influencing the formation of the space of modern culture. The main attention is paid to the consideration of existing approaches to the study of cultural globalization and the identification of its specifics, as well as the possibility of predicting its dynamics. Trends in the formation of the space of modern culture in the context of globalization processes have been indicated. An option has been proposed to overcome such a negative trend as the uncontrolled borrowing of foreign cultural elements, leading to a crisis of national-cultural identity: this option involves the approval and implementation of the idea of cultural diversity.

Key words: modern culture, globalization of culture, intercultural interaction, westernization, easternization of culture.

(Art and Cultur. – 2024. – № 3(55). – P. 73–76)

Сучасны этап грамадскага развіцця характарызуецца актывізацыяй глабалізацыйных працэсаў, якія закранаюць усе без выключэння сферы быцця большасці краін і народаў свету. У першую чаргу ўяўляецца мэтазгодным пазначыць некаторыя сацыякультурныя, дзяржаўныя і этнічныя праблемы, якія выяўляюць сябе ў ходзе названых працэсаў. На думку расійскага сацыёлага М.А. Южаніна, да іх варта аднесці “сацыяльна-эканамічную палярызацыю сусветнай супольнасці, крызісы ў сусветнай эканоміцы, палітыцы і духоўным жыцці” [1, с. 66].

Аднак комплексная распрацоўка заяўленай тэмы прадугледжвае разгляд і пазітыўных праяў глабалізацыі, да якіх трэба аднесці ўзнікненне перспектывы і прынцыпова новых магчымасцей, паколькі “развіццё сацыякультурных і геапалітычных сувязей, камунікацыйных і інфармацыйных тэхналогій закладвае аб’ектыўныя асновы для агульнапланетарнай інтэграцыі” [1, с. 66].

Такім чынам, на дадзены момант працэсы глабалізацыі закранаюць не толькі палітычную і эканамічную сферы, але і аказваюць значны ўплыў на культурныя пераўтварэнні,

Адрас для карэспандэнцыі: e-mail: a.dorzhkin08@mail.ru – А.С. Дарожкін

якія маюць уласную дынаміку. Зыходзячы з гэтага, на нашу думку, вывучэнне глабалізацыйных працэсаў і іх уплыву на фарміраванне прасторы сучаснай культуры як агульнасусветнай сістэмы з'яўляецца актуальным напрамкам сацыяльна-гуманітарных даследаванняў.

Мэта артыкула – вызначыць тэндэнцыі фарміравання прасторы сучаснай культуры ў кантэксце глабалізацыі з улікам існуючых падыходаў да яе вывучэння.

Вынікі тэарэтыка-метадалагічнага аналізу. У час фарміравання тэарэтычнага базісу і правядзення метадалагічнага аналізу было высветлена, што сёння сярод даследчыкаў няма адзінага пункту гледжання, датычна выбару падыходаў да вывучэння глабальнай культуры і выяўлення яе спецыфікі. У пацвярджэнне сказанаму агульным пазіцыю расійскага філосафа А.У. Адзегавай, паводле якой “такая сітуацыя ўзнікае, перш за ўсё, у сілу нерэлевантнай інтэрпрэтацыі і невыразнасці размежавання тэрміналогіі” [2, с. 130].

Невідавочнасць агульных рыс, якія былі вызначаны ў існуючых тэорыях культурнай глабалізацыі, таксама абгрунтоўвае ў сваіх працах расійскі палітолаг П.І. Касаткін і, разам з тым, рэкамендуе разглядаць “асноўныя тэорыі культурнай глабалізацыі (менавіта культурнай, а не глабалізацыі ў цэлым) як неабходную ўмову для разумення тэндэнцый у працэсе фарміравання сусветнай сацыякультурнай, навуковай і адукацыйнай прасторы” [3, с. 41].

Далей неабходным уяўляецца разгляд існуючых падыходаў да вывучэння глабалізацыі прасторы сучаснай культуры, а таксама да вызначэння тэндэнцый яе развіцця. Сярод тэорый культурнай глабалізацыі аптымістычнага накірунку варта вылучыць тэорыю, распрацаваную прафесарам сацыялогіі М. Уотэрсам, які арыентаваўся ў сваіх навуковых пошуках на постмадэрнісцкую тэарэтычную спадчыну ў цэлым і на тэорыю сімулякраў Ж. Бадрыяра ў прыватнасці [4].

У сваёй тэорыі М. Уотэрс выказвае здагадку, згодна з якой менавіта культура паўстае сёння ў якасці найбольш схільнай да глабалізацыі сферы. Таксама вучоны адзначае, што “культура – гэта прастора вобразаў і сімвалаў, якія найбольш лёгка распаўсюджваюцца без прывязкі да канкрэтнай тэрыторыі, у адрозненне ад эканомікі, палітыкі і гэтак далей” [5, с. 27].

Згодна з іншым падыходам, культурная глабалізацыя ў наш час не проста магчымая, але нават неабходная. На думку яго прыхільнікаў, сярод якіх назавём імёны Д. Хела, Д. Гольдблата, Э. Макгру і Дж. Ператона, працэс па фарміраванні інтэграванай прасторы

сучаснай культуры мае бяспрэчныя перавагі, у прыватнасці “вялікія магчымасці пранікнення элементаў культуры праз межы; рост інтэнсіўнасці, аб'ёму і хуткасці культурнага абмену і камунікацый усіх відаў; ... зрух у геаграфіі глабальнага культурнага ўзаемадзеяння” [6, с. 402–403].

Зразумела, што з такіх пазіцый культурная глабалізацыя сапраўды паўстае рэальным, заканамерным і важным этапам у развіцці сусветнай супольнасці. З улікам гэтай думкі і разгледжаных вышэй тэорый адзначым, што далейшае развіццё сусветнай культуры павінна прадугледжваць узаемнае ўзбагачэнне нацыянальных культур і фарміраванне сістэмы агульначалавечых каштоўнасцей. Аднак сур'ёзнай перашкодай на шляху да стварэння падобнай сістэмы можа стаць той кірунак развіцця, пры якім у якасці найбольш прагрэсіўнай і, як вынік, дамінантнай разглядаецца выключна заходняя культура.

У сваю чаргу тэорыям, у рамках якіх культурная глабалізацыя вызначана як непазбежны працэс, супрацьстаяць навуковыя пазіцыі, якія ў той ці іншай ступені вызначаюць немагчымасць фарміравання глабальнай прасторы сучаснай культуры.

На думку амерыканскага сацыёлага і палітолага С. Хантынгтана – заснавальніка і апалагета дадзенага тэарэтычнага кірунку, свет, што складаецца з незалежных цывілізацый, якія бытуюць аўтаномна, апрыйёры існуе і развіваецца выключна праз бесперапынныя сутыкненні. З гэтай прычыны больш рэальным вынікам культурнай глабалізацыі ўяўляецца не інтэграцыя сусветнай супольнасці і фарміраванне агульнасусветнай культуры, а, наадварот павелічэнне колькасці канфліктаў і культурных адрозненняў, якія найбольш выразна праяўляюцца на фоне развіцця і дамінавання атлантычнай (англа-амерыканскай) цывілізацыі [7].

Важна адзначыць, што С. Хантынгтан усё ж не адмаўляе факт фарміравання глабальнай культуры ў будучыні, аднак сёння, на думку вучонага, першачарговай увагі заслугоўваюць такія “рэакцыі” на культурную глабалізацыю, як гібрыдызацыя, субглабалізацыя і альтэрнатыўная глабалізацыя. Па меркаванні даследчыка, яны ўзнікаюць у сілу таго, што “суадносіны сіл паміж цывілізацыямі ў цяперашні час мяняюцца: ... незаходнія цывілізацыі ў цэлым зноўку сцвярджаюць каштоўнасці сваіх культур” [7, с. 52].

Як вынік, С. Хантынгтан робіць заяву аб тым, што фарміраванне глабальнай культуры як агульнасусветнай на дадзены момант

не ўяўляецца магчымым, паколькі “мы перажываем канец прагрэсіўнай эры, якая была ахоплена заходнімі ідэалогіямі, і ўступаем у новую эру, у якой мноства розных культур адна з адной суіснуюць, узаемадзейнічаюць і канкуруюць” [7, с. 143].

Падобныя ідэі агучваюцца ў яшчэ адной уплывовай тэорыі, прадстаўленай у свой час брытанскім сацыёлагам і філосафам Э.Д. Смітам: услед за С. Хантынгтанам ён адштурхоўваўся ад класічнага вызначэння культуры і сцвярджаў, што разважаць аб узнікненні глабальнай культурнай прасторы бессэнсоўна – як у бліжэйшай, так і ў аддаленай перспектыве. Разам з тым, на думку вучонага, нават сам тэрмін “глабальная культура” з’яўляецца штучна створаным толькі для таго, каб апісаць немагчымы вынік глабалізацыі і ўкласці ў яго выключна ідэалагічны сэнс [8; 9].

Таксама Э.Д. Сміт вызначае “тэхнічную” сутнасць у якасці той грані глабальнай культуры, якая патрабуе асаблівай увагі даследчыкаў з прычыны паралельнага фарміравання інфармацыйнага грамадства. У прыватнасці, вучоны робіць акцэнт на тым, што “квінтэсенцыяй глабальнай культуры з’яўляюцца камунікацыйнасць, спантаннасць, безментальнасць, няўважлівасць у прасторы і пазагістарычнасць – гэта значыць, па сутнасці, яна ўяўляе сабой меланж розных кампанентаў, узятых “адусюль” і з “ніадкуль”, рухомы сучаснымі масавымі камунікацыямі” [8, с. 176].

Варта адзначыць, што ў кантэксце такой дэфініцыі зместу гэтага феномену, на думку М. Эпштэйна, “глабальная культура ідэнтычная транскультуры як сімвалічнай сферы “рассейвання значэнняў” і “бесперапыннаму культурнаму асяроддзю”” [10, с. 112]. У такім разуменні сродкі масавай камунікацыі, што выступаюць у якасці кампанента сучаснай культуры, аказваюць непасрэдны ўплыў на яе функцыянальную значнасць.

У пацвярджэнне сказанаму агучым пазіцыю А.Ф. Зотава, паводле якой “з аднаго боку, яны сціраюць культурныя адрозненні паміж мовамі і культурамі і ствараюць глабальную культуру, заснаваную на здабытку мультымедыя. З іншага боку, з пазіцый віртуальнасці, яны ствараюць ўзаемадзеянні моў і культур, якія ўзнікаюць спантанна” [11, с. 225].

Такое разуменне сучасных культурных працэсаў дае навукоўцам дастатковыя падставы для занепакоенасці адносна таго, што глабалізацыя культуры ў сваім змесце з’яўляецца адным з этапаў заходняга варыянту мадэрнізацыі сусветнай супольнасці. На думку П.І. Касаткіна, падобная сітуацыя прыводзіць

да таго, што “пад культурай пачынаюць разумець толькі заходнюю культуру (у шэрагу выпадкаў – масавую), у той час як традыцыйныя нацыянальныя культуры паўстаюць як архаічныя і рудыментарныя” [3, с. 42].

Спецыфіка фарміравання сучаснай культурнай прасторы. Заўважым, прастора сучаснай культуры ўбірае ў сябе некаторыя заходнія элементы, але фарміруецца не толькі з іх. Як адзначае сацыёлаг Р. Робертсан, “у пэўнай ступені глабалізацыйныя працэсы могуць і павінны прымаць форму, якая адлюстроўвае мясцовыя асаблівасці, звычаі, традыцыі” [12, с. 144].

Аднак, як сцвярджае сацыёлаг і культуролог К. Шахін, “некаторыя прымаюць глабальную культуру, якая зараджаецца, іншыя – яе адрываюць, трэція – імкнуцца да суіснавання з яе элементамі. Важна адзначыць, што нават прыняцце элементаў дадзенай культуры не з’яўляецца татальным, абмяжоўваецца пэўнымі сферамі жыццядзейнасці, часцей за ўсё не закранае глыбінныя пласты традыцыйных культур” [13, с. 697].

Таму не дзіўна, што сёння афармляюцца альтэрнатыўныя глабальныя культурныя рухі, якія ўзнікаюць далёка за межамі Захаду, але пры гэтым аказваюць усё больш адчувальны ўплыў на яго культуру і каштоўнасную сістэму. У прыватнасці, на сучасным этапе, адначасова з узнікненнем глабальнай культуры, назіраецца фарміраванне “істэрнізацыі” – уздзеяння элементаў усходняй культуры на культуру Захаду (паводле К. Кэмпбэла) [14].

На наш погляд, усходнія культуры валодаюць шматлікімі каштоўнасцямі, практыкамі і іншымі элементамі, якія могуць быць запазычаныя культурай Захаду: стабільнасцю паўсядзённых практык, устойлівасцю традыцый і звычаяў, строгімі рэгулятывамі паводзін і ўзаемадзеянняў, калектывізмам як альтэрнатывай звыкламу індывідуалізму.

У рэчышчы ўзаемагэтага ўплыву культур Усходу і Захаду адна на адну знаходзіць сваё выражэнне адна з самых супярэчлівых тэндэнцый глабалізацыі прасторы сучаснай культуры. Звяртаючыся да прац К. Шахіна, можна пагадзіцца з тым, што “ў працэсе глабалізацыі развіцця грамадства ўзбагачаюцца ў розных сферах жыццядзейнасці ..., але, з іншага боку, яны нярэдка губляюць элементы сваёй нацыянальнай культуры, сваю ўнікальнасць, пачуццё незалежнасці і самастойнасці” [15, с. 14].

У якасці рухаючай сілы ў развіцці дадзенай негатыўнай тэндэнцыі, на думку вучонага, выступае “вялікая колькасць фактараў, якія часта вызначаюць паводзіны чалавека і яго сутнасць у сучасным свеце, але пры гэтым

не падмацоўваюцца элементамі нацыянальнай культуры” [13, с. 697]. З гэтага вынікае, што сярод іншых важных тэндэнцый развіцця прасторы сучаснай культуры ўвагі вучоных і далейшай комплекснай распрацоўкі заслугоўвае праблема негатыўных наступстваў культурнай глабалізацыі, у прыватнасці – узнікненне крызісу нацыянальнай ідэнтычнасці.

Заклучэнне. Такім чынам, на сучасным этапе адбываецца шматвектарны працэс глабалізацыі культуры, які знаходзіць сваё адлюстраванне ў тым ліку ў фарміраванні агульнасусветнай прасторы сучаснай культуры. Магчымасць пабудовы такой прасторы грунтуецца на аптымістычных поглядах даследчыкаў культурнай глабалізацыі, якая, на іх думку, уяўляе сабой заканамерны і добраахвотны працэс інтэграцыі сусветнай супольнасці праз зацвярджэнне і прыняцце ўніверсальнай сістэмы агульначалавечых каштоўнасцей.

Падобная сітуацыя вызначае найбольш сур’язную тэндэнцыю: несумненна, глабалізацыя можа аказваць станоўчы ўплыў на развіццё культур праз іх узаемае ўзбагачэнне, але ў той жа час бескантрольнае запазычанне іншакультурных элементаў можа паслужыць асноўнай прычынай узнікнення крызісу нацыянальна-культурнай ідэнтычнасці ў грамадстве, якое прымае дадзеныя элементы.

Адным з магчымых варыянтаў рашэння акрэсленай вышэй праблемы выяўляе сябе зацвярджэнне ідэі культурнай разнастайнасці. Рэалізацыя гэтай ідэі прадугледжвае магчымасць выбару, пры якім кожнае грамадства мае права вызначыць найбольш зручныя шляхі свайго сацыякультурнага развіцця і самастойна рэгуляваць гэты працэс, у тым ліку

праз трансляцыю ўласных культурных элементаў у сусветную прастору, а таксама запазычанні іншакультурных элементаў з наступнай іх адаптацыяй пад актуальныя ўмовы быцця.

ЛІТАРАТУРА

1. Южанин, М.А. Этнокультурное развитие и межкультурные отношения в социальном контексте глобализации / М.А. Южанин // Социология власти. – 2011. – № 2. – С. 65–74.
2. Одегова, О.В. Глобальная культура: миф или реальность? / О.В. Одегова // Язык и культура: сб. ст. XXVII Междунар. науч. конф., Томск, 26–28 окт. 2016 г. / Томск. гос. ун-т; отв. ред. С.К. Гураль. – Томск: НИ ТГУ, 2017. – С. 130–135.
3. Касаткин, П.И. Глобализация культуры: проблемы и перспективы / П.И. Касаткин // Власть. – 2017. – № 8. – С. 40–48.
4. Бодрийяр, Ж. Симулякры и симуляция / Ж. Бодрийяр; пер. с фр. А.А. Качалов. – М.: Постум, 2017. – 320 с.
5. Waters, M. Globalization / M. Waters. – London: Routledge, 1996. – 185 p.
6. Хелл, Д. Глобальные трансформации: политика, экономика, культура / Д. Хелл, Д. Гольдблатт, Э. Макгрю, Дж. Перратон; пер. с англ. В.В. Сапова [и др.]. – М.: Практикс, 2004. – 576 с.
7. Хантингтон, С. Столкновение цивилизаций / С. Хантингтон; пер. с англ. Т. Велимеева. – М.: АСТ, 2016. – 640 с.
8. Smith, A.D. Towards a Global Culture? / A.D. Smith // Theory, Culture & Society. – 1990. – Vol. 7, № 2/3. – P. 171–191.
9. Smith, A. Is There A Global Culture? / A. Smith // Intermedia. – 1992. – Vol. 20, № 4–5. – P. 11–12.
10. Эпштейн, М. От многокультурия к транскультуре / М. Эпштейн // Глобалистика. Вестник РФО. – 2003. – № 3. – С. 110–114.
11. Зотов, А.Ф. Глобальная культура / А.Ф. Зотов // Глобалистика. Энциклопедия / гл. ред. И.И. Мазур, А.Н. Чумаков; Центр научных и прикладных программ «Диалог». – М.: Радуга, 2003. – С. 224–226.
12. Robertson, R. Globalization: Social Theory and Global Culture / R. Robertson. – New York: SAGE Publications Ltd, 1992. – 224 p.
13. Шахин, К. Динамика глобализации в сфере культуры / К. Шахин // Политика и общество. – 2015. – № 6. – С. 696–701.
14. Campbell, C. The Easternization of the West: a thematic account of cultural change in the modern era / C. Campbell. – London: Paradigm Publishers, 2007. – 438 p.
15. Шахин, К. Глобализация и тенденции развития культуры в Турецкой Республике: социологический анализ: автореф. ... канд. социол. наук: 22.00.06 / К. Шахин. – СПб.: РГПУ им. А.И. Герцена, 2016. – 18 с.

Паступіў у рэдакцыю 29.05.2024

Инклюзивная культура: базовые принципы и структурные компоненты

Шелег Е.А.

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

Инклюзивная культура является важным аспектом современного общества, становясь стимулирующим фактором интеграции и взаимодействия людей с различными культурными, социальными и личностными особенностями. В современном мире, когда общество стремится к большей справедливости и равенству во всех сферах жизни, концепция инклюзивной культуры приобретает все большую актуальность. Инклюзивная культура представляет собой систему ценностей, норм и практик, направленных на создание условий для равноправия, уважения и включения всех членов общества, вне зависимости от их социальных, экономических, этнических, культурных или иных различий. В этом контексте научное исследование базовых принципов и структурных компонентов инклюзивной культуры является чрезвычайно важным для понимания сущности данного феномена и разработки эффективных стратегий его внедрения в различные сферы деятельности человечества.

В данной статье рассматривается концепция инклюзивной культуры, ее основные принципы и структурные компоненты, которые способствуют созданию атмосферы равенства, уважения и вовлеченности для всех членов сообщества.

В результате проведенного исследования было установлено, что инклюзивная культура представляет собой сложный и динамичный феномен, обусловленный взаимодействием различных социальных, экономических и культурных факторов. В ее основе лежат базовые принципы, такие как уважение к разнообразию, предотвращение дискриминации и стигматизации, а также содействие интеграции и сотрудничеству между различными социальными группами.

Ключевые слова: инклюзивность, инклюзивная культура, разнообразие, равенство, вовлеченность.

(Искусство и культура. – 2024. – № 3(55). – С. 77–82)

Inclusive Culture: Basic Principles and Building Components

Sheleg E.A.

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

Inclusive culture is an important aspect of modern society, as it promotes the integration and interaction of people with different cultural, social and personal characteristics. In the modern world, when society strives for greater justice and equality in all spheres of life, the concept of inclusive culture is becoming increasingly relevant. Inclusive culture is a system of values, norms and practices aimed at creating conditions for equality, respect and inclusion of all members of society, regardless of their social, economic, ethnic, cultural or other differences. In this context, the scientific study of the basic principles and structural components of inclusive culture is extremely important for understanding the essence of this phenomenon and developing efficient strategies for its implementation in various spheres of human activity.

This article examines the concept of inclusive culture, its basic principles and structural components that contribute to creating an atmosphere of equality, respect and engagement for all members of the community.

As a result of the conducted research, it was found out that inclusive culture is a complex and dynamic phenomenon caused by the interaction of various social, economic and cultural factors. An inclusive culture is based on basic principles such as respect for diversity, prevention of discrimination and stigmatization, and promotion of integration and cooperation between different social groups.

Key words: inclusivity, inclusive culture, diversity, equality, engagement.

(Art and Cultur. – 2024. – № 3(55). – P. 77–82)

В современном мире вопросы равноправного включения всех членов общества в культурные процессы становятся все более обсуждаемой темой как в научных кругах, так и среди широкой аудитории. Такой интерес обусловлен видимыми предпосылками формирования инклюзивной культуры, а также интенсификацией процессов признания прав и достоинства отдельного индивида. Инклюзивная концепция культуры стремится к созданию среды, в которой каждый человек независимо от его культурных, расовых, возрастных, психофизических особенностей развития, социального статуса и других индивидуальных характеристик может самореализоваться через различные формы культуротворчества. Важно, что концепция инклюзивной культуры не ограничивается исключительно тезисом о равенстве. В большей степени она пропагандирует справедливость, толерантность, принятие и уважение различий, а так же активное, безопасное и полезное включение «Другого» в социокультурные процессы.

В современной гуманитаристике категория «инклюзивная культура» недостаточно разработана, так как остается ряд нераскрытых аспектов, требующих детальной проработки. В первую очередь необходимы концептуализация понятия инклюзивной культуры и ее систематизация.

Цель данной статьи заключается в определении базовых принципов и структурных компонентов инклюзивной культуры, оказывающих влияние на формирование открытого и толерантного общества.

Дефиниция «инклюзивная культура». В процессе концептуализации термин «инклюзивная культура» претерпел ряд интерпретаций. Первоначально инклюзия рассматривалась как педагогическая концепция, направленная на обучение людей с ограниченными возможностями здоровья с целью удовлетворения их потребностей в элементарных навыках самообслуживания, а также грамоте и науке в целом. Одним из основоположников базовых принципов инклюзивного образования является Л.С. Выготский, Ученый сформулировал основные принципы обучения детей с физическими особенностями развития [1].

Современная трактовка данного понятия впервые прозвучала в 1994 году в рамках Саламанской декларации о принципах, политике и практической деятельности в сфере образования лиц с особыми образовательными потребностями. В тексте декларации инклюзия понимается как процесс включения

в образовательный процесс всех без исключения обучающихся посредством применения специально-разработанных образовательных программ, способствующих удовлетворению потребностей и психофизиологическим возможностям обучающихся [2]. Со временем термин стал трактоваться в научных кругах шире, не ограничиваясь лишь психофизическими особенностями индивида.

Понятие инклюзивности получило развитие в социологии, психологии и социально-политической философии, в вопросах борьбы за право равенства всех граждан. Так, вице-президент, член Президиума Федерации психологов образования России С.В. Алёхина обращает внимание на то, что «идеи социальной инклюзии проводятся в контексте противостояния дискриминации людей по любому признаку: расовому, половому, национальному, политическому, религиозному, этническому, состоянию здоровья и т.д.». [3, с. 6]. Социолог Е.Р. Ярская-Смирнова рассматривает инклюзию как «демократическую акцию, благодаря которой индивид или группа включаются в широкое общество и приобщаются к определенному действию, культурному процессу» [4, с. 136].

Одним из основателей концепции социальной инклюзии является французский философ Мишель Фуко. Он разработал теорию включения исходя из своего понимания власти и дискриминации. М. Фуко считал, что общества должны стремиться к инклюзивной культуре, чтобы создать справедливое и равноправное общество. В трудах «История безумия в классический период» [5] и «Надзирать и наказывать: рождение тюрьмы» [6] исследователь описывает различные аспекты социальной и культурной истории, включая вопросы социальной маргинализации, рассматривает вопросы инклюзии и социальной адаптации молодежи. Ученый акцентирует внимание на том, как общество создает нормы и устанавливает механизмы включения и исключения определенных групп людей.

Исследователь Е.Н. Благирева обосновывает актуальность всестороннего изучения вопросов поиска современных концептуальных оснований культуросодержательных практик инклюзии, опираясь на междисциплинарный характер самого феномена. Предпосылки к формированию инклюзивной культуры общества автор видит в постоянно изменяющемся окружающем мире, его усложняющейся системой связей, культурном разнообразии идей и практик,

ценностно-смысловых ориентиров и приоритетов. По мнению автора, «инклюзивность выходит далеко за рамки педагогики и здравоохранения, становясь в XXI в. общегуманитарной темой, охватывающей культурологические, социально-психологические, ментальные, экономические, информационно-технологические и др. аспекты жизни личности и социума» [7].

Следовательно, социокультурными предпосылками обоснования инклюзивной культуры являются:

- исследования в области психологии и педагогики, которые демонстрируют преимущества инклюзивного образования и взаимодействия различных людей в обществе;
- исследования в области медицины и здравоохранения, которые подтверждают важность инклюзивной среды для психического и физического благополучия людей с ограниченными возможностями;
- обширные социологические исследования, показывающие, что инклюзивные практики способствуют снижению стигматизации и формированию более толерантного общества;
- актуализация глобализационных тенденций с акцентом на мировое многообразие и разнообразие и важность личностной идентичности;
- положительный опыт и результаты реализации инклюзивных программ и инициатив в различных странах, что свидетельствует об успешности данного подхода.

В целом эволюция становления термина «инклюзивная культура» связана с развитием идей равенства, борьбы за права отдельной личности, формированием толерантного и многообразного общества.

Полисемантичесность исследуемого нами понятия обусловлена следующими ее трактовками. Так, инклюзивная культура – это:

- особое философское мировоззрение, формирующее ценностный базис, комплекс знаний и навыков, а также легитимизированную всеми субъектами культуры ответственность;
- часть мировой культуры, подразумевающая межкультурный, межконфессиональный, межэтнический диалог, ориентированный на взаимовыгодный культурный обмен;
- уникальный психологический микроклимат общественного доверия, способствующий становлению комфортных, безопасных и взаимопользовательных отношений в обществе, направленных на предотвращение конфликтных ситуаций и недопустимости развития

процессов сегрегации определенных общественных групп;

– особая доступная среда (пространство), адаптированная к специфическим потребностям различных групп населения;

– фундаментальная основа для создания полиидентичного общества, направленного на удовлетворение потребностей и стимулирование культуротворческой активности всех субъектов культуры.

Таким образом, инклюзивная культура – это система социальных взаимоотношений, функционирующая за счет включения в общественные процессы субъектов культуры с различной идентичностью (национальной, религиозной, этнической, профессиональной и др.) с целью реализации их культуротворческого потенциала.

Базовые принципы инклюзивной культуры. Разработка концепции инклюзивной культуры имеет большое значение не только для индивидуального развития отдельной личности, но и для рационализации общественных отношений в целом. В связи с этим существует необходимость в выявлении принципов и структурировании ключевых компонентов инклюзивной культуры социума.

В основе принципов инклюзивной культуры лежат фундаментальные положения инклюзии:

– признание и уважение достоинства каждого человека. Положения инклюзивной культуры базируются на равенстве и отказе от сегрегации и дискриминации по любым признакам. Инклюзивная культура опирается на признание и уважение различий, разнообразия и уникальности каждого члена общества;

– участие и активное включение. Инклюзивная культура предполагает создание условий, позволяющих людям с разными потребностями и способностями активно участвовать в общественной жизни и культурных процессах;

– стабильность и безопасность. Стремление сохранения стабильного и безопасного функционирования сложившихся и устоявшихся систем в период включения в их деятельность ранее обособленных представителей;

– информированность и осведомленность. Информирование и обучение людей об инклюзивности и преимуществах разнообразия способствуют созданию более толерантного и принимающего общества;

– доступность и равноправие. Формирование доступной и безопасной

среды, обеспечение равных возможностей для всех и разрушение психологических и физических барьеров на пути к участию в общественной жизни.

Развитие инклюзивной культуры началось с узнавания и признания важности уважения разнообразия и различий в обществе и стремится к тотальному искоренению процессов исключения представителей обособленных групп населения из общественных процессов при условии взаимовыгодного культурного обмена.

Структурные компоненты инклюзивной культуры. В широком ракурсе элементы инклюзивной культуры проанализированы в работе Н.А. Борисовой «Основы инклюзивной культуры». К ним отнесены такие компоненты, как аксиологический (система инклюзивных ценностей), мировоззренческий (личностная направленность на реализацию инклюзивных идей), личностный (совокупность важных для работы в инклюзивной среде личностных качеств), поведенческий (специфические нормы этикета, характерные для социальных взаимодействий внутри инклюзивного сообщества), психологический (осознание законов тех психических явлений, с которыми придется работать в условиях инклюзии) [8, с. 13].

Системный анализ позволяет выделить следующие структурообразующие компоненты инклюзивной культуры.

Концептуальный подразумевает разработку проблемного поля и методологию инклюзивной культуры, а также формирование путей и каналов практического воплощения ее теоретических основ. Нами обозначено, что концепция инклюзивной культуры все еще находится в процессе теоретизации. Существует тенденция, что интерес исследователей сосредоточен преимущественно на изучении вопросов инклюзивной культуры в психолого-педагогической среде. В то время как в культурологии она рассматривается как важный аспект развития полиидентичного общества, а также как форма противопоставления и дополнения культурному исключению и дискриминации. Культурологический подход к понятию «инклюзивная культура» помогает отслеживать изменения в ценностях общества и выявлять тенденции, способствующие формированию открытого и включающего культурного пространства. Содержанию рассматриваемого феномена посвящены труды А.Ф. Гоха [9], Е.Р. Ярская-Смирновой [4]. Работы Н.Е. Судаковой описывают культуру инклюзии как ядро гуманистической парадигмы XXI века [10].

Важно отметить роль государства в концептуализации инклюзивной культуры. Обладая широкими полномочиями для формирования нормативно-правовой базы, административными рычагами для создания и реализации инклюзивных программ, оно обеспечивает защиту прав и поддержку граждан. В данной связи основным механизмом концептуализации инклюзивной культуры является планомерная в этом направлении политика государства. Сегодня в Республике Беларусь нормативно-правовая база в первую очередь затрагивает вопросы инклюзивного образования детей и подростков с особенностями психофизического развития. Одним из значимых шагов для Беларуси стала разработка и реализация Национального плана действий по реализации в Республике Беларусь положений Конвенции о правах инвалидов на 2017–2025 годы [11].

В целом ключевыми аспектами инклюзивной политики государства являются: инклюзивное образование, адаптированная система здравоохранения и социальной реабилитации, трудовая и культурная инклюзия. Все это может стать основой для разработки программ и мероприятий, способствующих взаимодействию и сотрудничеству между различными культурными сообществами и обособленными социальными группами.

Психологический компонент инклюзивной культуры играет важную роль в создании безопасной и поддерживающей среды для всех людей, независимо от их различий и особых потребностей. Вместе с тем он фокусирует внимание на обеспечении комфортного пространства, в котором каждый член общественных отношений имеет право на уважение, принятие и свободу от страха быть исключенным из социальных процессов. Психологическая безопасность направлена на создание среды, в которой люди могут открыто общаться, выражать свои идеи, реализовывать творческий потенциал. Такая среда требует наличия взаимопонимания, толерантности, уважения и эмпатии между людьми. Вопросы психологической безопасности обоснованы в работах Ю.Д. Гакаме [12], Ю.П. Зинченко [13] и др.

Коммуникативно-интегративный компонент подразумевает разработку и внедрение коммуникационных стратегий, ориентированных на продвижение и поддержку взаимодействия и взаимной интеграции между разными участниками общественных процессов.

Коммуникация играет важную роль в формировании позитивного образа инклюзивной

культурной среды и способствует ее эффективному функционированию. В рамках данного компонента выделяются следующие задачи инклюзии:

- обеспечение доступности информационных ресурсов для всех членов общества, независимо от их особенностей или потребностей;

- проведение образовательных и культурных мероприятий и кампаний при участии различных групп населения, направленных на диалог, повышение осведомленности о проблемах инклюзии и важности уважения к другим;

- принятие и поддержка разнообразия точек зрения, взглядов и мнений, а также поощрение диалога между разными группами и представителями общества.

Пространственно-средовой компонент инклюзивной культуры предполагает создание физической и социальной среды, способствующей свободному и безопасному участию всех людей в культурной жизни общества. Здесь уделяется особое внимание окружающей среде, включая общественные места, здания, транспортные системы коммуникации и т.д. Он содержит в себе такие задачи, как а) формирование физической инфраструктуры для людей с ограниченными возможностями (например, установка пандусов, лифтов, адаптируемых туалетных помещений); б) создание комфортной и безопасной среды для всех пользователей (например, хорошее освещение, удобные сиденья или поверхности); в) предоставление информации и коммуникационных ресурсов, доступных для всех членов общества (например, бесконтактные переводы и др.).

Одним из инструментов формирования доступного и безопасного пространства является инклюзивный дизайн. К первым попыткам концептуального обоснования и практического внедрения теоретических основ данного понятия относят труды американского архитектора Р.Л. Мейса. Архитектор считал, что организация доступности зданий и сооружений, а также создание условий для свободы движения будет способствовать улучшению качества жизни не только людей с особыми потребностями, но и всех граждан без исключения [14]. Важным для инклюзивного дизайна является принцип антропоцентризма, где человек – это всегда ядро процесса проектирования.

Образовательно-педагогический компонент сегодня наиболее полно разработан и подкреплен нормативно-правовой базой

государства. Основной его целью является обеспечение качественным образованием всех участников образовательного процесса. Для этого необходимо создать среду, где учащиеся могут успешно обучаться, социализироваться и развиваться в соответствии со своими потребностями и возможностями. В рамках образовательно-педагогического компонента инклюзивной культуры чаще всего используются специальные учебные материалы и педагогические методики, опирающиеся на индивидуальные потребности учащихся, а также осуществляется непрерывное профессиональное развитие педагогов.

Институциональный компонент инклюзивной культуры функционирует за счет культуротворческих практик различных субъектов культуры, вовлеченных в процесс создания инклюзивной среды. Среди субъектов инклюзии выделяются:

1. Государственные организации. Деятельность государства заключается в разработке соответствующих правовых норм и стандартов, финансировании и поддержке специальных проектов, программ и инициатив, а также в предоставлении социальной защиты и поддержки людям с особыми потребностями.

2. Учреждения образования. Образовательная инклюзия на современном этапе играет одну из наиболее важных ролей в процессе формирования инклюзивной культуры общества. Школы, колледжи, университеты и другие учреждения специального и дополнительного образования закладывают базис инклюзивного мышления, формируют толерантную личность.

3. Общественные организации и сообщества. Все члены социума выполняют определенную роль и несут ответственность за формирование инклюзивной культурной среды, деятельность которых может включать повышение осведомленности и понимания о существующих проблемах.

В целом приведенные субъекты взаимодействуют друг с другом, что предполагает совместное создание инклюзивной культурной среды.

Заключение. Инклюзивность является фундаментальным принципом справедливого и высококультурного общества. Инклюзивная культура подразумевает признание равенства, толерантности и уважения к различиям; она направлена на активизацию процесса включения и активного, взаимовыгодного участия каждого члена общества в культурной жизни. Структурные

компоненты инклюзивной культуры включают в себя создание безбарьерной среды, обеспечение доступности услуг и ресурсов, адаптацию образовательных и социальных программ под потребности всех участников общества, а также развитие диалога и взаимопонимания между различными группами людей. Реализация главной цели инклюзивной культуры – формирование гармоничного и разнообразного общества, что требует усилий всех субъектов культуры: государства, социальных групп и сообществ, отдельной личности.

ЛИТЕРАТУРА

1. Выготский, Л.С. Основы дефектологии / Л.С. Выготский. – СПб.: Лань, 2003. – 654 с.
2. Саламанская декларация о принципах, политике и практической деятельности в сфере образования лиц с особыми потребностями [Электронный ресурс]: [заключена в г. Саламанка 10.06.1994 г.] // Всемирная конференция по образованию лиц с особыми потребностями: доступ и качество. – Режим доступа: http://www.notabene.ru/down_syndrome/Rus/declarat.html. – Дата доступа: 10.03.2024.
3. Алехина, С.В. Принципы инклюзии в контексте развития современного образования / С.В. Алехина // Психологическая наука и образование. – 2014. – № 1. – С. 5–16.
4. Ярская-Смирнова, Е.Р. Инклюзивная культура социальных сервисов / Е.Р. Ярская-Смирнова, В.Н. Ярская // Социологические исследования. – 2015. – № 12. – С. 133–140.
5. Фуко, М. История безумия в классическую эпоху / М. Фуко. – М.: АСТ, 2010. – 704 с.
6. Фуко, М. Надзирать и наказывать. Рождение тюрьмы / М. Фуко. – М.: Ад Маргинем, 2022. – 383 с.
7. Благирева, Е.Н. Социокультурная инклюзия: дефиниции и позитивные отечественные практики [Электронный ресурс] / Е.Н. Благирева // Вестник ЧГАКИ. – 2019. – № 3(59). Киберленинка. – Режим доступа: <https://cyberleninka.ru/article/n/sotsiokulturnaya-inklyuziya-definitcii-i-pozitivnye-otechestvennye-praktiki>. – Дата доступа: 30.03.2024.
8. Борисова, Н.А. Основы инклюзивной культуры: учеб. пособие / Н.А. Борисова [и др.]; под ред. О.А. Денисовой. – Череповец: ЧГУ, 2021. – 214 с.
9. Гох, А.Ф. Инклюзивная культура: от образовательного к социокультурному контексту / А.Ф. Гох, Н.Н. Шестакова, Д.В. Юрков // Вестн. Краснояр. гос. пед. ун-та. – 2019. – № 2. – С. 189–198.
10. Судакова, Н.Е. Феномен инклюзии в пространстве современной культуры: дис. ... д-ра филос. наук: 09.00.13 / Н.Е. Судакова. – М., 2019. – 440 л.
11. Об утверждении национального плана действий по реализации в Республике Беларусь положений конвенции о правах инвалидов на 2017–2025 годы: постановление Совета Министров Республики Беларусь от 13.06.2017, № 922, в ред. постановления Совмина от 27.12.2019 N 922 [Электронный ресурс]. – Режим доступа: [Konventsija-o-pravah-invalidov.pdf](http://konventsija-o-pravah-invalidov.pdf) (minpriroda.gov.by). – Дата доступа: 24.05.2022.
12. Гакаме, Ю.Д. Организация психологически безопасной образовательной среды в условиях инклюзивного образования / Ю.Д. Гакаме // Концепт. – 2015. – Т. 37. – С. 251–255.
13. Зинченко, Ю.П. Психология безопасности как социально-системное явление / Ю.П. Зинченко // Вестник Московского ун-та. Сер. 14, Психология. – 2011. – № 4. – С. 4–11.
14. Mace, R.L. Universal Design Institute [Электронный ресурс] / R.L. Mace // Официальный сайт института универсального дизайна им. Р.Л. Мейса. – Режим доступа: <https://www.udinstitute.org/>. – Дата доступа: 16.03.2024.

Поступила в редакцию 24.05.2024

УДК 744:378.147.091.33-027.22

Методические аспекты обучения учащихся нанесению и простановке размеров

Беженарь Ю.П.

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

Статья посвящена рассмотрению особенностей нанесения и простановке размеров на чертежах и эскизах деталей. Из собственного практического опыта автор выявляет, что наибольшую трудность в усвоении материала по черчению вызывает простановка размеров при выполнении чертежей, эскизов, графических и практических работ.

В исследовании раскрываются отличительные признаки понятий «нанесение» и «простановка» размеров. Приводятся рекомендации педагогам по обучению данной теме учащихся на базе учебного пособия «Черчение» для учащихся 10 классов учреждений общего среднего образования.

Рассматриваются Правила нанесения размеров на чертежах в соответствии с ГОСТом 2.307-2011, а также излагаются некоторые рекомендации по простановке размеров, которые ГОСТом не регламентируются.

Ключевые слова: размер, нанесение размеров, простановка размеров, ГОСТ, особенности обучения, черчение, педагог, профессионализм педагога, графическая подготовка, чертеж, качество образования, графическая грамотность.

(Искусство и культура. – 2024. – № 3(55). – С. 83–87)

Methodological Aspects of Dimensioning Teaching

Bezhenar Yu.P.

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

The article addresses features of dimensioning in drawings and sketches of components. The author’s experience shows that the largest difficulty in learning Technical Drawing is dimensioning in doing drawings, sketches, graphic and practical works.

The author considers and reveals distinctive features of the notions of “putting” and “dimensioning” measurements. Guidelines for teachers are given to instruct students on the topic on the basis of Technical Drawing for the 10th year secondary school textbook.

The author considers Drawing Dimensioning Rules according to State Standard (GOST) 2.307-2011 and presents some guidelines for dimensioning which are not included in GOST.

Key words: measurement, putting measurements, dimensioning, GOST, features of teaching, Technical Drawing, teacher, teacher’s professionalism, graphic training, drawing, quality of education, graphic literacy.

(Art and Cultur. – 2024. – № 3(55). – P. 83–87)

Важным условием достижения качественного образования признана необходимость повышения профессионализма педагога. Подготовка учителя с отвечающим времени уровнем компетентности является сегодня одной из актуальных и сложных задач педагогического образования. Поэтому ключевой задачей образования остается подготовка высококвалифицированного специалиста, особенно в области методической подготовки.

Неоспоримым является тот факт, что черчение, ставшее неотъемлемой частью образования, не только вооружает учащихся техническими навыками и развивает их творческое мышление, но и служит мощным механизмом ориентации на пути профессионального роста и успешной деятельности в самых различных областях. Способность создавать точные и информативные изображения, будь то ручные чертежи или цифровые модели, становится основой для успешной карьеры в таких областях, как архитектура, инженерия и дизайн [1].

Процесс передачи учащимся графических знаний требует особого внимания и подходов от педагога. Многим темам предмета «Черчение» посвящено их рассмотрение учеными и предлагаются методические рекомендации по их преподаванию. Однако наибольшую трудность у учащихся, как показывает практика, вызывает простановка и нанесение размеров при выполнении чертежей, эскизов и т.п. Кроме этого и у многих педагогов отмечается недостаточное владение материалом по нанесению и простановке размеров, нет понимания отличительных признаков понятий «простановка» и «нанесение». А в практике даже незначительная ошибка, допущенная в простановке размеров на чертежах, может привести к браку продукции. Изготовленная по неточным размерам деталь не пригодна для дальнейшего использования. А иногда и в быту, желая купить нужную мебель или крупную бытовую технику, необходимо уметь грамотно измерить и начертить эскиз с габаритными размерами.

Цель статьи – рассмотрение методических особенностей обучения учащихся нанесению и простановке размеров и раскрытие некоторых аспектов простановки размеров на чертежах деталей.

Понятия «нанесение» и «простановка» размеров. Размеры на чертежах необходимо уметь проставлять таким образом, чтобы при подборе, производстве детали и контроле готового изделия было удобно ими пользоваться. Чертеж – это конструкторский документ, включающий изображение детали и другие

данные, необходимые для ее изготовления и контроля. К таким данным относятся: размеры, шероховатости поверхности, допуски формы, технические требования, таблицы параметров и т.д. Таким образом, чертеж передает не только форму изделия, но и ее величину.

Ошибки в нанесении размеров на чертежах встречаются в большинстве работ учащихся и студентов. По-нашему мнению, одна из причин этого не совсем эффективная методика преподавания данной темы учителями еще в школьном курсе «Черчение», когда изучение основных правил нанесения размеров на чертежах сводится только к одному уроку. Он проводится практически в начале года, когда ученики еще не имеют необходимого запаса проекционных и технических знаний для полного усвоения рассматриваемой темы и нет четкого понятия важности грамотной простановки размеров на чертежах. А учителя делают основной упор на объяснение и закрепление правил нанесения размеров на одном уроке, в результате чего ученики владеют приемами нанесения размерных чисел, размещения размерных линий, понимают в каких случаях применяются знаки диаметра и радиуса, для чего необходимо наносить размеры, т.е. «КАК наносятся размеры, их начертание», а «ГДЕ именно их необходимо проставлять», «какое количество» их должно быть – все это приходит в основном с опытом, путем решения ряда задач, представленных в учебном пособии по черчению для 10 класса [2].

Кроме этого, в помощь учителю предлагается программа по черчению для 10 класса, включающая графические работы по нанесению размеров, и учебное пособие по черчению для 10 класса, содержащее в том числе и разнообразный спектр упражнений, связанных с нанесением и простановкой размеров, рабочая тетрадь для практических заданий и графических работ и т.п. [2–4], однако не всегда учителя делают повторение и дополнительное объяснение к выполнению предложенных заданий. В итоге допускается множество ошибок, как правило, не с нанесением размеров, а именно в их простановке и рациональном нанесении размеров на чертежах деталей.

Прежде всего, педагогу необходимо владеть определением понятий «нанесение» и «простановка», понимать их отличительные признаки. Так, под первым понимается процесс нанесения на изображения чертежа выносных и размерных линий, размерных чисел с учетом формы (в том числе ее конструктивных особенностей) изделия и технологии его

изготовления, чтобы исключить возможность их неправильного толкования и обеспечить легкость чтения чертежа [5; 6].

Под простановкой размеров подразумевается определение минимума размеров, который необходим для обеспечения изготовления детали в соответствии с требованиями конструкции, и позволяющих применить к детали разные варианты технологического процесса, а также действия, связанные с тем, какие и где необходимо задать размеры на чертеже.

Как известно, государственный стандарт 2.307-2011 рассматривает только вопросы о нанесении размеров, простановку размеров стандарт не рассматривает [7].

Задача простановки размеров наиболее сложная для учащихся, чем их нанесение, поскольку технологически подходы простановки размеров, которые применяются при выполнении чертежей в профессиональной деятельности, не могут еще рассматриваться с учащимися 10 класса. Сложнее она еще и потому, что при решении вопросов о том, где и какой размер ставить на чертеже, необходимо учитывать, какие размеры координируют взаимное размещение отдельных элементов предмета. Легче с этой задачей учащиеся справляются только после того, как научатся анализировать чертеж, вычленять из предмета геометрические тела, из которых он состоит, и определять их взаимное расположение.

К формированию таких умений у учащихся необходимо подходить поэтапно, путем разбора и выполнения ряда дополнительных упражнений.

Методические рекомендации учителям по обучению учащихся нанесению и простановке размеров на чертежах [5; 8].

При осуществлении проверки чертежей по нанесению размеров следует придерживаться следующего алгоритма:

1. Установить достаточность размеров и наличие лишних размеров (чтобы не было лишних, повторяющихся, но имелось достаточно размеров для прочтения чертежа).
2. Определить правильность нанесения размеров (в соответствии с ГОСТом).
3. Проверить правильность размерных чисел (масштаб изображения) и наличие стрелок на размерных линиях.
4. Отметить излишнее продолжение выносных линий за стрелку.

Такая последовательность действий дает возможность осуществить относительно полную и безошибочную проверку с наименьшей затратой времени.

Используя предложенный алгоритм, учитель понимает, что именно и какую информацию по теме «Размеры» ему нужно донести ученику, какие задания на закрепление материала необходимо выполнить. Кроме того, имея опыт проверки работ, педагог знает ошибки, которые часто допускают учащиеся.

Параграф 7 учебного пособия по черчению стр. 29 [2] посвящен основным правилам нанесения размеров. В нем раскрываются сведения о необходимости нанесения размеров, правилах их нанесения, ошибках, встречающихся в нанесении размеров и рациональности их нанесения.

Особое внимание рекомендуется обратить на рис. 29, на котором рассматриваются правила нанесения размеров в соответствии с ГОСТом 2.307-2011. Учащиеся должны понимать данную последовательность.

Учителю необходимо разобрать подробно вопросы и задания, расположенные в конце параграфа 7 [2]. Так, в задании 5, используя чертеж, представленный на рисунке *а* (стр. 34), ученику необходимо рассказать о поэтапности простановки размеров детали, основываясь на его анализе и прочтении. Вариант ответа может быть следующим (рис. 1):

*на чертеже представлена плоская, симметричная деталь призматической формы с габаритными размерами: ширина – 50 мм и длина – 55 мм. В нижней части детали имеется призматический вырез шириной 32 мм и глубиной 6 мм, симметрично расположенный относительно осевой линии. На расстоянии 22 мм (координатный размер) от низа детали имеется цилиндрическое отверстие – 23 мм. В верхней части детали, по ее краям, имеются симметрично расположенные призматические вырезы 5*5 мм, а на расстоянии 10 мм от верхнего основания располагаются два симметрично расположенных на расстоянии 26 мм друг от друга цилиндрических отверстия, диаметр которых не указан.*

Ненанесенные малые диаметры дают учащимся понимание того, что в случае, когда даже один размер на чертеже не проставлен, уже затрудняется его прочтение, а изготовление детали по такому чертежу вызывает сложности.

На вопрос 5-го задания рассказать о последовательности простановки размеров учащиеся должны отметить, что представленная деталь содержит геометрические, габаритные и координатные размеры. В соответствии с очередностью их проставления и будет зависеть последовательность простановки. Рекомендуется сначала проставить геометрические размеры,

определяющие величину простой геометрической формы, мелких элементов чертежа (например, диаметры отверстий, вырезов), затем размеры координатные, показывающие положение простых геометрических (частей) тел относительно друг друга (например, расстояние между цилиндрическими отверстиями или до них). Геометрические и координатные размеры должны определять в своей совокупности форму детали. В конце проставляются габаритные размеры – длина, ширина и высота детали.

При выполнении задания 6 стр. 34 (рис. 1) учащимся необходимо найти ошибки, в большей степени касающиеся нанесения размеров. Для его решения рекомендуется обратиться к ГОСТу 2.307-2011 или же к информации параграфа 7 стр. 30–33.

При выполнении графической работы № 3 стр. 48 [2], учащиеся должны перечертить пластину с учетом правильности построения сопряжений, указанных в памятке 5 стр. 172, а также нанести размеры, такие, как указаны в самом варианте задания.

Далее при изучении раздела 2 «Проекционное черчение» стр. 49, рассматривая проецирование на одну, две и более плоскости проекций, учителю необходимо проводить повторение знаний по нанесению размеров. Например, объясняя виды чертежа и их расположение на чертеже, педагог показывает, что даже если каждое измерение детали спроецировалось на плоскость проекций два либо более раза размеры проставляются только один раз.

При выполнении практической работы № 12 раздела 3 «Машиностроительное черчение» (стр. 108) учащимся предстоит построить три проекции детали, выполнить и обозначить фронтальный разрез и нанести размеры. Учителю рекомендуется в начале практической работы привести примеры подобных работ с подробным объяснением и повторением правил нанесения и простановки размеров [2].

Из практики работы с учащимися отмечается, что после выполнения ряда заданий и упражнений по нанесению размеров им легче проставлять размеры. Они понимают, что размеров на чертеже должно быть столько, чтобы ни один элемент объекта не остался без размера и ни один размер не повторялся.

Аспекты простановки размеров на чертежах деталей. Вопросы о нанесении и простановке размеров на чертежах должны находиться в поле зрения учителя постоянно, отработка навыков простановки и нанесения размеров проводится от урока к уроку в процессе изучения нового материала.

Учащиеся должны знать, что геометрические размеры показывают параметры формы (рис. 2). Размеры координатные – определяют положение простых геометрических тел (их поверхностей) относительно друг друга (рис. 3), а габаритные – определяют длину, ширину и высоту детали (рис. 3).

Нужно всегда помнить о том, что главное – это чертеж объекта, а размеры – вспомогательные элементы чертежа.

Нанесение размеров выполняется в два этапа:

а) выбор размеров, которые необходимо нанести на чертеже, т.е. их простановка;

б) нанесение размеров согласно правилам ГОСТа 2.307-2011 (рис. 4).

Как уже отмечалось, выбор размеров для простановки – наиболее сложная задача для учащихся, чем нанесение размеров. Простановка размеров основывается на всестороннем анализе геометрии форм, составляющих деталь. Анализ геометрической структуры детали, то есть мысленное расчленение ее на простые геометрические элементы, определяет порядок построения проекции, простановку размеров формы этих элементов и их возможного расположения. Сначала ученик должен расчленять форму предмета на простые геометрические тела. Зная, какими размерами обозначается высота каждого геометрического тела, учащийся ставит эти размеры. Затем ставит размеры, координирующие размещение геометрических тел, на которые расчленен предмет. Таким образом, задача простановки размеров значительно упрощается.

Параметры, определяющие форму любого элемента, включая отверстия, следует наносить на том изображении детали, где эта форма показана наиболее полно, обязательно группируя все размеры в одном месте.

О величине детали можно судить только по размерным числам, проставленным на чертеже. При этом масштаб, указанный в основной надписи, определяет только величину самого изображения, а размеры проставляются действительные.

Один и тот же размер на всех изображениях чертежа (проекциях), проставляется только один раз.

Количество размеров на чертеже должно быть минимальным, но достаточным для выявления формы детали. В таблице 1 приведены примеры простановки размеров для различных геометрических тел.

На чертежах обязательно проставляются габаритные размеры детали: длина, ширина

и высота. Габаритные размеры – это размеры между самыми крайними точками. В ряде случаев эти размеры проставляются как справочные (в этом случае над числом ставится знак *).

Заключение. Таким образом, в ходе проведенного исследования теоретически обоснованы понятия «нанесение» и «проставка» размеров, их отличительные признаки. Выявлено, что проставка размеров является для учащихся более сложным заданием, чем нанесение размеров. Кроме этого, в исследовании рассмотрены методические рекомендации по обучению учащихся на основе учебного пособия по черчению для 10 класса [2] и раскрыты основные аспекты проставки размеров в помощь педагогам.

Большое значение при подготовке к уроку имеет тщательное обдумывание и редактирование вопросов, которые предполагается поставить перед учащимися. Желательно к этим вопросам сформулировать предположительные развернутые ответы. Учитель планирует наперед задания и упражнения для обучения учащихся нанесению и проставке размеров, с помощью которых можно повлиять на более активное восприятие и усвоение учебного материала.

ЛИТЕРАТУРА

1. Нурметов, М.Р. Черчение в образовании: ориентация на профессиональный рост и творческий подход / М.Р. Нурметов // Молодой ученый. – 2023. – № 44(491). – С. 109–111. – URL: <https://moluch.ru/archive/491/106456/> (дата обращения: 05.08.2024).
2. Черчение: учеб. пособие для 10 класса учреждений общего среднего образования с русским (белорусским) языком обучения (с электронным приложением для повышенного уровня) / Ю.П. Беженарь [и др.]. – Минск: Народная асвета, 2020. – 180 с.
3. Беженарь, Ю.П. Черчение: 10–11 классы: дидактические материалы для реализации учебной программы факультативных занятий по черчению в 10–11 классах: пособие для учителей учреждений общего среднего образования с белорусским и русским языками обучения / Ю.П. Беженарь, В.В. Сементовская, Е.Н. Чернова. – Минск: Белорусская Энциклопедия имени Петруся Бровки, 2021. – 156 с. – (Компетентностный подход).
4. Беженарь, Ю.П. Черчение. 10 класс. Рабочая тетрадь для практических заданий и графических работ / Ю.П. Беженарь, И.В. Дубина. – Минск: Аверсэв, 2023. – 112 с.
5. Беженарь, Ю.П. Методика преподавания черчения: метод. рекомендации / Ю.П. Беженарь. – Витебск: ВГУ имени П.М. Машерова, 2018. – 59 с.
6. Решетов, А.Л. Лекции по инженерной графике [Электронный ресурс] / А.Л. Решетов. – Челябинск, 2017. – Режим доступа: <https://resh.susu.ru/zd-1-rz.pdf>. – Дата доступа: 01.07.2024.
7. ГОСТ 2.307-2011. Нанесение размеров и предельных отклонений. – М.: Стандартиформ, 2020. – 36 с.
8. Беженарь, Ю.П. Методические рекомендации по изучению темы «Нанесение размеров» в курсе черчения / Ю.П. Беженарь // Искусство, дизайн, художественное образование: традиции и инновации: материалы VIII Междунар. науч.-практ. конф., посвященной 90-летию со дня образования Витебского художественного техникума, Витебск, 30 окт. 2013 г. – Витебск: ВГУ имени П.М. Машерова, 2014. – С. 70–75.

Поступила в редакцию 14.06.2024

« »

1-га чэрвеня, у рамках святкавання Дня абароны дзяцей, у ДУ “Віцебская абласная бібліятэка імя У.І. Леніна” адкрылася традыцыйная выстава творчых работ Адукацыйнага цэнтра “Арт-квадрат” пры мастацка-графічным факультэце ВДУ імя П.М. Машэрава. У гледачоў з’явілася магчымасць пазнаёміцца з творчасцю юных мастакоў цэнтра, убачыць цікавыя і разнастайныя работы, якія выкананыя ў розных тэхніках і ўвасабляюць смелыя аўтарскія ідэі і дзіцячую фантазію.

« »

5 чэрвеня ў выставачнай зале МГФ ВДУ імя П.М. Машэрава прайшло адкрыццё першай персанальнай выставы мастачкі з КНР Шэнь Яньчай (куратар М. Цыбульскі), якая прыехала вучыцца ў англамоўнай магістратуры па спецыяльнасці “Мастацтвазнаўства”. Да гэтага дзяўчына закончыла педагагічны ўніверсітэт Лінань (КНР), працавала дызайнерам, мастаком-фрылансерам і педагогам па мастацтве ў сваёй краіне. У экспазіцыі выставы, што была падрыхтавана пры дапамозе Віцебскага цэнтра сучаснага мастацтва, прадстаўлены кампазіцыі ў традыцыйным для класічнага кітайскага жывапісу жанры шань-шуй, якія маладая мастачка напісала ў Віцебску, але прысвяціла іх Кітаю.

« »

12-га чэрвеня ў Мінску ў трох залах мастацкай галерэі “Універсітэт культуры” адбылася ўрачыстая цырымонія адкрыцця выставы “Творчы шлях: 45 гадоў Дзіцячай мастацкай школе г. Віцебска”. Ініцыятарам і адным з арганізатараў мерапрыемства стала кафедра выяўленчага мастацтва ВДУ імя П.М. Машэрава (куратары М. Цыбульскі, В. Васёха, І. Праснякова). Гэта выстава – яркае адлюстраванне творчай спадчыны і дасягненняў вучняў за доўгія гады існавання школы. У экспазіцыі прадстаўлены творчыя работы навучэнцаў апошніх гадоў, а таксама з фонду школы.

Дзіцячая мастацкая школа г. Віцебска, заснаваная ў 1979 годзе, з’яўляецца спадкаемніцай традыцый Віцебскай мастацкай школы. Яе вучні неаднаразова станавіліся лаўрэатамі рэспубліканскіх і міжнародных мастацкіх конкурсаў. За больш як саракагадовы перыяд працы школы 18 яе вучняў сталі стыпендыятамі, а 9 навучэнцаў адзначаны прэміямі Спецыяльнага фонду Прэзідэнта Рэспублікі Беларусь па падтрымцы таленавітай моладзі. Дзіцячая мастацкая школа г. Віцебска з’яўляецца арганізатарам такіх праектаў, як міжнародны конкурс-выстава “Перспектива”, “Арт-аб’ект года”, Міжнародны дзіцячы пленэр, прысвечаны І.Я. Рэпіну. Дадзеная выстава не толькі святая творчасці і майстэрства вучняў, але і адлюстраванне ролі высокакваліфікаваных выкладчыкаў, якія накіроўвалі дзяцей на працягу ўсяго шляху навучання. Менавіта дзякуючы ім школа змагла дасягнуць такіх выдатных вынікаў. Сярод педагогаў гэтай школы ёсць нямала выпускнікоў мастацка-графічнага факультэта, членаў Саюза мастакоў і Саюза дызайнераў, якія прымаюць актыўны ўдзел у падрыхтоўцы абітурыентаў і для сваёй альма-матар.

« »

9-га ліпеня ў выставачнай зале мастацка-графічнага факультэта адбылося адкрыццё выстаўкі “Тэкстыльны дыялог” у рамках пагаднення аб міжнародным супрацоўніцтве ў галіне адукацыйнай і грамадска-культурнай дзейнасці паміж МГФ ВДУ імя П.М. Машэрава і Архангельскай дзіцячай школай народных рамёстваў. На выстаўцы былі прадстаўлены творчыя работы Віцебскага дзяржаўнага каледжа культуры і мастацтваў, кафедры дэкаратыўна-прыкладнага мастацтва і тэхнічнай графікі мастацка-графічнага факультэта ВДУ, народнага клуба аматараў шыцця “Рошва” Полацкага цэнтра народных рамёстваў і Дзіцячай школы народных рамёстваў (Архангельск, Расійская Федэрацыя).

« »

5-га верасня ў Аршанскай гарадской мастацкай галерэі В.А. Грамыкі пачала працаваць персанальная выстава дацэнта кафедры выяўленчага мастацтва ВДУ імя П.М. Машэрава, мастака і мастацтвазнаўцы Міхася Цыбульскага пад назвай “Нябёсы”. Творцам прадстаўлены пейзажныя кампазіцыі ў тэхніцы алейнага жывапісу, якія былі выкананы ў розны час і ў якіх вобраз нябёсаў заняў адно з цэнтральных месцаў.

« »

12-га верасня ў ДУА “Сярэдняя школа № 15” г. Віцебска адбылося адкрыццё мастацкай выстаўкі дацэнтаў кафедры выяўленчага мастацтва УА “Віцебскі дзяржаўны ўніверсітэт імя П.М. Машэрава”, кандыдатаў мастацтвазнаўства, сяброў ГА “Беларускі саюз мастакоў” Аляксея Віктаравіча і Сяргея Віктаравіча Мядзвецкіх. Акрамя гэтага маладыя вучоныя прэзентавалі на мерапрыемстве падрыхтаваную імі манаграфію “Віцебская мастацкая школа”.

« »

20 верасня ў выставачнай зале мастацка-графічнага факультэта адкрылася персанальная фотавыстава дацэнта кафедры фундаментальнай і прыкладной біялогіі факультэта хіміка-біялагічных і геаграфічных навук Віцебскага дзяржаўнага ўніверсітэта імя П.М. Машэрава, педагога і даследчыка Леанарда Мяржвінскага. У экспазіцыі пад назвай “Зачараваны прыгажосцю” прадстаўлена больш 40 фотаздымкаў краявідаў і аб’ектаў цудоўнай прыроды Беларускага Паазер’я. Многія з фотаздымкаў увайшлі ў кнігу “Віцебская вобласць. Прыродныя рэсурсы і ахова навакольнага асяроддзя” (2016), фотаальбом “Жамчужыны Віцебшчыны = Pearls of Vitebsk region” (2017), навукова-папулярнае выданне “Сімфонія стагоддзяў” з серыі “Культурная спадчына Беларусі” (2017) і многія іншыя.

“ ”

Беженарь Юлия Петровна – доцент кафедры декоративно-прикладного искусства и технической графики ВГУ имени П.М. Машерова, кандидат педагогических наук, доцент.

Ван Бэйкэ – аспирант кафедры теории и истории искусства УО «Белорусский государственный университет культуры и искусств».

Гапличник Наталья Юрьевна – председатель цикловой комиссии «Музыковедение» УО «Гродненский государственный музыкальный колледж», соискатель аспирантуры УО «Белорусский государственный институт культуры и искусств», магистр искусствоведения.

Дорожкин Андрей Сергеевич – культуролог-исследователь, выпускник аспирантуры кафедры историко-культурного наследия Беларуси УО «Республиканский институт высшей школы», библиотекарь УО «Гродненский государственный медицинский университет», магистр искусствоведения.

Исаков Геннадий Петрович – доцент кафедры изобразительного искусства ВГУ имени П.М. Машерова, кандидат искусствоведения, доцент.

Карпекин Константин Григорьевич – главный хранитель фондов Государственного архива Витебской области, кандидат исторических наук.

Ли Цзунци – соискатель ученой степени кандидата искусствоведения ВГУ имени П.М. Машерова.

Нижникова Алла Борисовна – доцент кафедры музыкально-педагогического образования УО «Белорусский государственный педагогический университет имени Максима Танка», кандидат педагогических наук, доцент.

Почобут Наталья Александровна – старший научный сотрудник ГНУ «Центр исследований белорусской культуры, языка и литературы НАН Беларуси», кандидат исторических наук.

Пудов Глеб Александрович – старший научный сотрудник отдела народного искусства Государственного Русского музея, кандидат искусствоведения.

Ушакова Валентина Михайловна – профессор кафедры психологии и педагогики УО «Белорусский государственный университет культуры и искусств», доктор педагогических наук, профессор.

Цыбульский Михаил Леонидович – доцент кафедры изобразительного искусства ВГУ имени П.М. Машерова, кандидат искусствоведения, доцент.

Черняк Валентина Адольфовна – доцент кафедры музыкально-педагогического образования УО «Белорусский государственный педагогический университет имени Максима Танка», кандидат искусствоведения, доцент.

Чжан Хайчао – аспирант ГНУ «Центр исследований белорусской культуры, языка и литературы Национальной академии наук Беларуси».

Чжан Цзяпэн – соискатель УО «Белорусский государственный университет культуры и искусств».

Шелег Елена Александровна – преподаватель кафедры менеджмента социально-культурной деятельности УО «Белорусский государственный университет культуры и искусств», магистр арт-менеджмента, аспирант кафедры культурологии УО «Белорусский государственный университет культуры и искусств».

Ян Пэйхань – аспирант кафедры теории и истории искусств УО «Белорусская государственная академия искусств».

“ ”

Bezhenar Yuliya Petrovna – Assistant Professor of Vitebsk State P.M. Masherov University Department of Decorative and Applied Art and Technical Graphics, PhD (Education), Assistant Professor.

Wang Beike – post-graduate student of Belarusian State University of Culture and Arts Department of Theory and History of Art.

Gaplichnik Natalya Yuryevna – Chairman of the Cycle Board “Music Studies” of Grodno State Music College, postgraduate applicant at Belarusian State University of Culture and Arts, Master of Art Critics.

Dorozhkin Andrei Sergeyevich – Cultural Researcher, postgraduate student of Department of Historical and Cultural Heritage of Belarus of the National Institute for Higher School, librarian of Grodno State Medical University, Master of Art Critics.

Isakov Gennady Petrovich – Assistant Professor of Vitebsk State P.M. Masherov University Department of Fine Arts, PhD (Arts), Assistant Professor.

Karpekin Konstantin Grigoryevich – Chief Keeper of State Archive of Vitebsk Region Funds, PhD (History).

Li Zongqi – PhD (Art Critics) applicant at Vitebsk State P.M. Masherov University.

Nizhnikova Alla Borisovna – Assistant Professor of Maxim Tank Belarusian State Pedagogical University Department of Musical and Pedagogical Education, PhD (Education), Assistant Professor.

Pochobut Natalia Aleksandrovna – SSI “Center for Research on Belarusian Culture, Language and Literature of the National Academy of Sciences of Belarus” Senior Researcher, PhD (History).

Pudov Gleb Aleksandrovich – Senior Researcher of the State Russian Museum (the Russian Federation), PhD (Art Critics).

Ushakova Valentina Mikhailovna – Professor of Belarusian State University of Culture and Arts Department of Psychology and Education Science, Dr.Sc. (Education), Professor.

Tsybulski Mikhail Leonidovich – Vitebsk State P.M. Masherov University Department of Fine Arts Assistant Professor, PhD (Art Studies), Assistant Professor.

Cherniak Valentina Adolfovna – Assistant Professor of Maxim Tank Belarusian State Pedagogical University Department of Musical and Pedagogical Education, PhD (Art Critics), Assistant Professor.

Zhang Haichao – postgraduate student of Center for Belarusian Culture, Language and Literature Research of the National Academy of Sciences of Belarus.

Zhang Jiapeng – applicant at Belarusian State University of Culture and Arts.

Sheleg Elena Aleksandrovna – Belarusian State University of Culture and Arts Department of Social and Cultural Activities Management Lecturer, Master of Art Management, postgraduate student of Belarusian State University of Culture and Arts Department of Culture Studies.

Yang Peihan – postgraduate student of Belarusian State Academy of Arts Department of Theory and History of Arts.

Научно-практический журнал «Искусство и культура» публикует статьи, посвященные актуальным искусствоведческим и культурологическим проблемам, а также вопросам художественного образования. Представленные статьи должны иметь высокий теоретический уровень исследований в области культурологии и искусствоведения, а также быть ориентированы на прикладные аспекты в преподавании дисциплин художественно-эстетического блока. Главным критерием целесообразности публикации являются новизна и оригинальность статьи. Основные рубрики журнала – «Искусствоведение», «Культурология» и «Педагогика». Вне очереди публикуются научные статьи аспирантов последнего года обучения (включая статьи, которые подготовлены ими в соавторстве) при условии их полного соответствия требованиям, которые предъявляются к научным публикациям издания.

Требования к оформлению статьи:

1. Рукописи статей предоставляются на белорусском или русском языках.
2. Каждая статья должна содержать следующие элементы:
 - индекс УДК;
 - название статьи;
 - фамилия и инициалы автора (авторов);
 - организация, которую он (они) представляет;
 - введение;
 - в основной части выделяются подразделы с названиями;
 - заключение;
 - список использованной литературы.
3. Название статьи должно отражать ее содержание, быть по возможности лаконичным, вмещать ключевые слова, что позволит ее индексировать.
4. Во введении дается короткий обзор литературы по проблеме, указываются не решенные ранее вопросы, формулируется и аргументируется цель. Раздел заканчивается постановкой цели исследования.
5. В основной части автор описывает результаты своей работы с точки зрения их научной новизны и сопоставляет с соответствующими известными данными. Этот раздел делится на подразделы с пояснительными подзаголовками.
6. В заключении в сжатом виде должны быть сформулированы полученные выводы, указывающие на достижение поставленной цели, новизну и возможности применения на практике.
7. Список литературы должен включать не более 12 ссылок. Ссылки нумеруются в соответствии с порядком их цитирования в тексте. Порядковые номера ссылок пишутся в квадратных скобках по схеме: [1], [2]. Список литературы оформляется в соответствии с требованиями ГОСТа 7.1-2003. Ссылки на неопубликованные работы, диссертации не допускаются. Указывается полное название авторского свидетельства и депонированной рукописи, а также организация, которая предъявила рукопись к депонированию.
8. Статьи сдаются в редакцию объемом не менее 0,35 авторского листа (14000 печатных знаков, с пробелами между словами, знаками препинания, цифрами и др.), напечатанного через один интервал, шрифтом Times New Roman, размером 11 пт. В этот объем входят текст, таблицы, список литературы. Рисунки и схемы должны подаваться отдельными файлами в формате jpg. Статьи должны быть подготовлены в редакторе Microsoft Word.
9. В дополнение к бумажной версии статьи в редакцию сдается электронная версия материалов. Электронная и бумажная версии статьи должны быть идентичными. Адрес электронной почты университета (nauka@vsu.by).
10. К статье прилагаются следующие материалы (на отдельных листах):
 - реферат (150–250 слов), который должен полно передавать содержание статьи, быть годным для публикации в аннотациях к журналам отдельно от статьи, и ключевые слова на языке оригинала;
 - название статьи, фамилия, имя, отчество автора (полностью), место работы, реферат и ключевые слова на английском языке;
 - номер телефона, адрес электронной почты;
 - экспертное заключение о возможности публикации материалов;
 - краткие сведения об авторе(ах) на русском, белорусском и английском языках: имя, отчество, фамилия автора(ов) (полностью); должность; место работы; ученая степень; ученое звание; адрес для корреспонденции (e-mail).
11. Все статьи, поступающие в редакцию журнала, подлежат обязательной проверке на оригинальность и корректность заимствований системой «Антиплагиат.VY3». 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 редколлгией. Датой поступления считается день получения редакцией окончательного варианта статьи.
13. Отправка в редакцию ранее опубликованных или принятых в печать другими изданиями работ не допускается.
14. Ответственность за приведенные в материалах факты, содержание и точность информации несут авторы.

« »

The scientific and practical journal "Art and Culture" publishes articles on immediate art critical and culture study problems as well as issues of art education. Articles should be of high theoretical level of investigation in the field of culture studies and art criticism, they should also be targeted at applied aspects in teaching subjects of art and esthetic block. The main criterion for the publication is novelty and specificity of the article. The main sections of the journal are "Art History", "Culture Studies" and "Pedagogics". The priority for publication is given to scientific articles by postgraduates in their last year (including their articles written with co-authors) on condition these articles correspond the requirements for scientific articles of the journal.

Guidelines for the layout of a publication:

1. Articles are to be in Belarusian or Russian.
2. Each article is to include the following elements:
 - UDK index;
 - title of the article;
 - name and initial of the author (authors);
 - institution he (she) represents;
 - introduction;
 - main part;
 - conclusion;
 - list of applied literature.
3. The title of the article should reflect its contents, be laconic and contain key words which will make it possible to classify the article.
4. The introduction should contain a brief review of the literature on the problem. It should indicate not yet solved problems. It should formulate the aim; give references to the recent articles of other authors including foreign publications. The section finishes with setting the aim of the research.
5. In the section "Main part" the author describes the findings from the point of view of their scientific novelty as well as compares them with the corresponding well known data. This section is divided into sub-sections with explanatory subtitles.
6. The conclusion should contain a brief review of the findings, indicating the achievement of this goal, their novelty and possibility of practical application.
7. The list of literature shouldn't include more than 12 references. The references are to be numerated in the order of their citation in the text. The order number of a reference is given in square brackets e.g. [1], [2]. The layout of the literature list layout is to correspond State Standard (GOST) 7.1–2003. References to articles and theses which were not published earlier are not permitted. A complete name of the author's certificate and the deposited copy is indicated as well as the institution which presented the copy for depositing.
8. Articles of at least 0,35 of an author sheet size (14000 printing symbols with blanks, punctuation marks, numbers etc.), interval 1, Times New Roman 11 are sent to the editorial office. This size includes the text, charts and list of literature. Not more than three pictures are allowed. Pictures and schemes are to be presented in individual jpg-files. Articles should be typed in Microsoft Word.
9. The electronic version should be attached to the paper copy of the article submitted to the editorial board. The electronic and the paper copies of the article should be identical. The university e-mail address is nauka@vsu.by).
10. Following materials (on separate sheets) are attached to the article:
 - summary (150–250 words), which should precisely present the contents of the article, should be liable for being published in magazine summaries separately from the article as well as the key words in the language of the original;
 - title of the article, surname, first and second names of the author (without being shortened), place of work, summary and key words in English;
 - telephone number, e-mail address;
 - expert conclusion on the feasibility of the publication;
 - brief information about the author in Russian, Belarusian and English: the author's surname, name, patronymic; position, employment place; degree, title; post address (e-mail).
11. All articles submitted to the editorial office of the journal are subject to mandatory verification of originality and correctness of borrowings by the Antiplagiat.VUZ system. For original scientific articles the degree of originality should be at least 85%, for reviews – at least 75%.
12. On the decision of the editorial board the article is sent for a review, and then it is signed by the members of the editorial board. If the article is sent back to the author for improvement it doesn't mean that it has been accepted for publication. The improved variant of the article is reconsidered by the editorial board. The article is considered to be accepted on the day when the editorial office receives the final variant.
13. Earlier published articles as well as articles accepted for publication in other editions are not admitted.
14. The authors carry responsibility for the facts provided in the articles, the content and the accuracy of the information.

*Для оформления обложки использована работа
Александра Мемуса «Юбилей».*

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.
