

ИЖ

ISSN 2222-8853

НАУЧНО-ПРАКТИЧЕСКИЙ ЖУРНАЛ

ИСКУССТВО И КУЛЬТУРА



№ 3(39)
2020

ИСКУССТВО И КУЛЬТУРА

НАУЧНО-ПРАКТИЧЕСКИЙ ЖУРНАЛ

ИЗДАЕТСЯ С ЯНВАРЯ 2011 ГОДА
ВЫХОДИТ ЧЕТЫРЕ РАЗА В ГОД

**№ 3 (39)
2020**

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
В.П. Прокопцова (Беларусь)

Редакционная коллегия:
ответственный за раздел «Искусствоведение»
Е.О. Соколова,
ответственный за раздел «Культурология»
М.А. Слемнев,
ответственный за раздел «Педагогика»
Ю.П. Беженарь
М.Г. Борозна, Е.А. Василенко, В.Н. Виноградов,
Т.В. Габрус, В.И. Жук, В.В. Кулененок, Я.Ю. Ленсу,
А.И. Локотко, В.Ф. Мартынов, М.А. Можейко,
И.В. Морозов, В.И. Прокопцов,
А.В. Русецкий, В.А. Салеев, А.И. Смолик, Р.Б. Смольский,
И.А. Сысоева, Г.С. Федьков, Г.Ф. Шауро

Редакционный совет:
Оярс Спаритис (Латвия), Эдуард Клявиньш (Латвия),
Марис Чачка (Латвия), Александра Шляхова (Латвия),
Алге Андрилите (Литва), Тояна Рачюнайте (Литва),
Барбара Литерска (Польша), Ивона Люба (Польша),
Габриэла Швитек (Польша), Виталий Бойчук (Украина),
Виachesлав Бабияк (Россия), Михаил Киселев (Россия)

*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 (212) 58-48-93
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
V.P. Prokoptsova (Belarus)

Editorial Board:
in charge of the Art Studies section
E.O. Sokolova,
in charge of the Cultural Studies section
M.A. Slemnev,
in charge of the Education section
Yu.P. Bezhanar
M.G. Borozna, E.A. Vasilenko, V.N. Vinogradov,
T.V. Gabrus, V.I. Zhuk, V.V. Kulenenok, Ya.Yu. Lensu,
A.I. Lokotko, V.F. Martynov, M.A. Mozheiko,
I.V. Morozov, V.I. Prokoptsov,
A.V. Rusetski, V.A. Saleyev, A.I. Smolik, R.B. Smolski,
I.A. Sysoyeva, G.S. Fedkov, G.F. Shauro

Editorial Council:
Oyars Sparitis (Latvia), Eduard Kliavynsh (Latvia),
Maris Chachka (Latvia), Alexandra Shliakhova (Latvia),
Alge Andriulite (Lithuania), Toyana Rachiunaite (Lithuania),
Barbara Leterska (Poland), Ivona Liuba (Poland),
Gabriela Shvitek (Poland), Vitali Boichuk (Ukraine),
Viacheslav Babiyak (Russia), Mikhail Kiselev (Russia)

*Journal "Art and Culture" is included
in the List of scientific publications of Belarus
for publication of the results of dissertation research
in Art Criticism, Culturology and pedagogical
(pedagogical problems in the field of Art and Culture)
fields of science*

Edition address:
Educational Establishment
"Vitebsk State University
named after P.M. Masherov"
33 Moskovsky Prospect
210038 Vitebsk, Belarus
Tel.: +375 (212) 58-48-93
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 09.09.2020 г. Формат 60 x 84 ¹/₈. Бумага офсетная.
Усл. печ. л. 10,69. Уч.-изд. л. 10,14. Тираж 100 экз. Заказ 105.

Искусствоведение

<i>Шамшур В.В.</i> Легенды худграфа. Педагог, ученый-исследователь, художник и дизайнер Иван Хитько	5
<i>Сергеев А.Г.</i> Дивергентный характер современной цифровой скульптуры	11
<i>Мартынова М.А.</i> Архитектура и дизайн интерьера Республики Беларусь начала XXI века: рационалистическая и пострационалистическая тенденции переосмысления традиций авангарда	17
<i>Кляповская А.А.</i> Общность традиций брагинского строя на Беларуси и народного костюма Киевского Полесья	22
<i>Цыбульскі М.Л.</i> Метафарычныя рэпрэзентацыі вобразных канцэптаў у жывапісе XX стагоддзя	30
<i>Мясникова Е.В.</i> Жанровые особенности произведений белорусских художников в исторической ретроспективе пленэров	35
<i>Комлева Т.Г.</i> Воплощение художественного образа книги в творчестве Ивана Фомича Хруцкого	42

Культурология

<i>Кавалёва Ю.В.</i> Пошук і трансфармацыя дэфініцыі “музей горада”	47
<i>Пушкина О.И.</i> Теории архетипов: проблемы и перспективы в изучении национальной культуры	54
<i>Кулененок В.В., Кириллова В.М.</i> Дизайн-концепция реализации проекта ENI-LLB-1-021 «Трансграничная программа лояльности для развития культуры и туризма»	60

Педагогика

<i>Ротмирова Е.А.</i> Художественно-дидактические режимы обеспечения культуры изобразительного самовыражения обучающихся	67
<i>Путеева О.В.</i> Экскурсионный PR-проект как средство создания информационно-справочной базы и реализации гражданско-патриотического воспитания в учреждениях высшего образования	73
<i>Сочнева Е.С.</i> Педагогические методы формирования семейной культуры студенческой молодежи	82

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

Art History

<i>Shamshur V.V.</i> Art faculty legends. Teacher, researcher, artist and designer Ivan Khitko	5
<i>Sergeyev A.G.</i> Divergent character of the contemporary digital sculpture	11
<i>Martynova M.A.</i> Interior architecture and design in the Republic of Belarus in the XXI century: rationalistic and postrationalistic trends of reconsidering vanguard traditions	17
<i>Klyapovskaya A.A.</i> Common traditions of bragin order costume in belarus and folk costume of Kiev Polesiye	22
<i>Tsybulski M.L.</i> Metaphoric presentations of image concepts in the XX century painting	30
<i>Myasnikova E.V.</i> Genre features of belarusian artists' works of art in the historical plain air retroerspective	35
<i>Komleva T.G.</i> The embodiment of the artistic image of the book in Ivan Fomich Khrutsky's work	42

Cultural Studies

<i>Kovaleva Y.V.</i> Search and transformation of the definition of the city museum	47
<i>Pushkina O.I.</i> Theories of archetypes: issues and prospects in the study of the national cultur	54
<i>Kulenenok V.V., Kirillova V.M.</i> Design concept of project implementation ENI-LLB-1-021 "Transboundary loyalty program for the development of culture and tourism"	60

Pedagogics

<i>Rotmirova E.A.</i> Artistic and didactic modes of ensuring student culture of visual self-expression	67
<i>Puteyeva O.V.</i> Excursion PR-project as a means of creating an information and reference database and implementing civic patriotic education at higher education establishments	73
<i>Sochneva E.S.</i> Pedagogical methods of shaping student family culture	82

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

ЛЕГЕНДЫ ХУДГРАФА. ПЕДАГОГ, УЧЕНЫЙ-ИССЛЕДОВАТЕЛЬ, ХУДОЖНИК И ДИЗАЙНЕР ИВАН ХИТЬКО

Шамшур В.В.

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

Имя этого старейшего педагога художественно-графического факультета Витебского государственного университета имени П.М. Машерова широко известно в Беларуси и за ее пределами. Иван Павлович Хитько – доцент, исследователь и специалист в сфере декоративного искусства, педагог-художник, член Белорусского союза дизайнеров, автор более 70 публикаций, автор учебных и учебно-методических пособий, руководитель около 300 дипломных работ, а также крупных проектов в области средового дизайна.

Почти полувековая созидательная деятельность Ивана Павловича отдана художественно-графическому факультету, его имиджу и поступательному развитию. Он стержневая основа, создатель и носитель его богатой истории. Продолжительная совместная работа автора данной статьи с И. Хитько на факультете, учеба в аспирантуре, многочисленные беседы, воспоминания, выставки, разработка и исполнение оформительских проектов дали основательные фактологические и иконографические материалы для данной публикации. К этому следует добавить, что автор – ученик Ивана Павловича.

Ключевые слова: *художественно-графический факультет, кафедра декоративно-прикладного искусства, художественная обработка материалов, народное искусство, резьба по дереву, исследовательские экспедиции, художественные выставки, дипломные работы, оформление храмов.*

(Искусство и культура. – 2020. – № 3(39). – С. 5–10)

ART FACULTY LEGENDS. TEACHER, RESEARCHER, ARTIST AND DESIGNER IVAN KHITKO

Shamshur V.V.

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

The name of the oldest teacher of Vitebsk State University Art Faculty is widely known in Belarus and outside it. Ivan Pavlovich Khitko is a PhD, researcher and specialist in the sphere of decorative art, a teacher artist, member of Belarusian Designer Union, author of more than 70 edited papers, author of manuals and guidelines, supervisor of 300 diploma papers and of big environmental design projects.

About a fifty year constructive activity of Ivan Pavlovich at the Art Faculty contributed to his image and progressive development. He is a founder, creator and carrier of the Faculty rich history. Long term joint work of the author of the article with I. Khitko at the Faculty, the post graduate course, multiple conversations, reminiscences, exhibitions, development and execution of decoration projects provided considerable fact and iconographic materials for the publication. Besides it should be mentioned that the author is Ivan Pavlovich’s student.

Key words: *Art Faculty, Department of Decorative Art and Crafts, art processing of materials, folk art, wood carving, research expeditions, art exhibitions, diploma papers, decoration of churches.*

(Art and Cultur. – 2020. – № 3(39). – P. 5–10)

В поистине славной и легендарной летописи становления и развития художественно-графического факультета Витебского государственного университета имени П.М. Машерова творческая биография Ивана Павловича Хитько занимает особое и важное

место. Он не только стоял у истоков создания факультета, но и стал стержневой основой, создателем и носителем его богатой истории [1]. Более чем полувековая созидательная деятельность Ивана Павловича отдана художественно-графическому факультету,

Адрес для корреспонденции: hgf@vsu.by – В.В. Шамшур

его имиджу и поступательному развитию. Сегодня имя этого старейшего педагога-художника, доцента, исследователя и специалиста в сфере декоративного искусства, члена Белорусского союза дизайнеров (с 1999 года), автора свыше 70 публикаций, среди которых учебные и учебно-методические пособия, руководителя около 300 дипломных работ, а также крупных проектов в области среднего дизайна широко известного в Беларуси и за ее пределами. Продолжительная совместная работа автора данной статьи с И. Хитько на факультете, учеба в аспирантуре, многочисленные беседы, воспоминания, выставки, разработка и исполнение оформительских проектов дали основательные фактологические и иконографические материалы для данной публикации. К этому следует добавить, что автор – ученик Ивана Павловича.

Цель статьи – раскрыть, выделить самые значимые составляющие многогранной педагогической, научной и творческой деятельности Ивана Хитько, показать ее важность для совершенствования и развития художественного образования, формирования эстетических предпочтений молодежи.

7 июля 1939 года, деревня Дуброво Городокского района Витебской области: время и место рождения И. Хитько. Поэтичное название родной деревни не просто вызывает образные ассоциации, а прямо указывает на связь его профессиональной деятельности с природными материалами. Непокойное и трудное время отвела судьба его раннему детству – тяжелые, смертельно опасные годы немецкой оккупации. Она усугублялась тем, что Городокский район находился в зоне партизанских действий. Его население было обречено на невыносимые испытания. За связь с партизанами карательные отряды сжигали деревни и безжалостно расправлялись с жителями. Благодаря матери и добрым людям мальчик перенес все лишения военного и послевоенного времени. Игрушками тогда, как он вспоминает, как и всех его сверстников, были патроны, мины, гранаты. Эти «игрушки» многим принесли тяжелые увечья и гибель.

В 1945 году шестилетний Ваня пошел в Городокскую среднюю школу. Казалось, что суровая действительность никак не вяжется с прекрасным, но вопреки всему у Вани уже тогда начал проявляться интерес к искусству. В старших классах он пишет стихи, довольно успешно занимается в кружке рисования, что дало ему возможность после окончания школы сделать попытку поступить в Витебское художественно-педагогическое училище. Отлично сдал экзамен по специальности,

а по русскому языку завалил. Признается, завалил специально. Друзья-одноклассники подговорили поехать в Ленинградское электротехническое училище. Его выпускники имели возможность работать в любом регионе страны. Короче говоря, очаровала романтика. В училище, изучая сугубо технические дисциплины, все время ощущал потребность общения с искусством. С интересом посещал клуб «Профинтерн», где занимался рисунком и живописью у профессиональных художников. Закончив училище (1957) и получив специальность электротехника, работает на строительстве тепловых электростанций в городах Жодино, Нарве, Таллине, на Кировской ГРЭС в Мурманской области (Апатиты). Потом следует трехлетняя армейская служба (1958–1961) в Карельской ССР. Для молодого человека это был уже немалый жизненный опыт, который так необходим для творческой личности, будь то писатель или художник.

В 1961 году демобилизованный И. Хитько поступает, а в 1966 году заканчивает художественно-графический факультет Витебского пединститута. Учился у Г. Кликушина, Д. Генеральницкого, С. Долматова, В. Шаталова, А. Ковалева. Дипломную работу в технике линогравюры «Рыбацкие будни» выполнял под руководством выпускника театрально-художественного института В. Ральцевича. После успешной защиты зачислен на должность ассистента кафедры труда и декоративно-прикладного искусства. Разумеется, как самый талантливый и перспективный выпускник. Спустя год направляется на стажировку в Ленинградское высшее художественное училище им. В. Мухиной, позже – на кафедру декоративно-прикладного искусства повышения квалификации (4 месяца) Московского высшего художественно-промышленного училища (бывшее Строгановское). В 1976–1980 годах занимается в заочной аспирантуре Института искусствоведения, этнографии и фольклора Академии наук БССР. С целью изучения народного искусства на протяжении ряда лет совершает научно-исследовательские поездки по большинству районов Беларуси, издает десятки учебных и учебно-методических пособий по художественной обработке природных материалов, большое количество научных статей по народному искусству. В 1991 году И. Хитько присвоено ученое звание доцента. В 2014 году он покидает штатную работу в университете, оставляя нам богатое научно-творческое наследие и профессиональную школу национальной декоративной резьбы. В настоящее время по просьбе кафедры проводит консультации, продолжает творческую и общественную деятельность.

Учебно-методическая работа. В 60-х годах принимается ряд постановлений о возрождении народных художественных ремесел и преподавании в общеобразовательных школах основ художественной обработки различных материалов. Естественно, возникла необходимость подготовки учителей названного профиля. В сентябре 1965 года на художественно-графическом факультете Витебского пединститута создается кафедра труда и декоративно-прикладного искусства. Ее заведующим назначается выпускник Ленинградского высшего художественно-промышленного училища им. В. Мухомовой А. Ковалев. Программное обеспечение учебного процесса являлось первоочередной задачей новой кафедры. Прошедшему стажировку в Ленинграде И. Хитько поручается разработка программы по художественной обработке твердых материалов, где главное место отводилось древесине. Пришлось изучать, анализировать, адаптировать программные документы и опыт художественных вузов и училищ страны. Много усилий, основательных знаний, изобретательности пришлось приложить для организации практических занятий, обеспечения их инструментами и специальными приспособлениями. Знания учебно-методического, творческого и технологического характера помогла расширить стажировка в Ленинградском высшем художественно-промышленном училище. Были апробированы и стали действенными программы «Художественная обработка древесины и других природных материалов», «Школьно-оформительское дело». В 1974 году в издательстве «Народная асвета» выходит учебное пособие А. Ковалева, О. Семенова, И. Хитько «Основы мастацкага афармлення школы» завидным в настоящее время тиражом 15 тысяч экземпляров. Пособие было предназначено не только для школьных учителей изобразительного искусства Беларуси, но и для других республик. Таким образом, имя И. Хитько стало известно за пределами Витебска. За время работы на художественно-графическом факультете им издано более 70 учебных, учебно-методических пособий и научных публикаций. Наиболее значительные из них: «Мастацтва разьбы па дрэву» – учебное пособие для учащихся 7–11-х классов общеобразовательных школ с художественным уклоном, учебно-методические пособия «Декоративные наборы из соломки», «Основы резьбы по дереву», методические рекомендации «Природа и фантазия», ряд разделов по художественной обработке материалов и народному искусству в совместных изданиях. В конце 90-х годов

участвует в составе коллектива авторов в разработке экспериментальных учебников для старших классов «Технология народных ремесел». В 1995 году составил программу и методические рекомендации по искусству резьбы для домов ремесел Беларуси, читал лекции и проводил практические занятия на областных и республиканских семинарах по народным художественным ремеслам.

Среди его постоянной, целенаправленной учебно-методической деятельности особое место занимают дипломные работы. Более 300 выпускников под руководством и непосредственным участии Ивана Павловича создали высокохудожественные, декоративные и декоративно-монументальные произведения: объемную скульптуру, рельефы, панно в различных техниках, разнообразные декоративно-утилитарные изделия, предметы мебели, оформление интерьеров и экстерьеров, детские игровые зоны и зоны отдыха. В аудиториях и коридорах факультета они привлекают внимание гостей, абитуриентов и студентов уже многие годы. На основе дипломных и курсовых работ на факультете создан музей декоративно-прикладного искусства, который посещают экскурсии учебных заведений Беларуси, различные зарубежные делегации. Говоря о дипломных работах, следует отметить, что в них в большей или меньшей степени присутствует творческая составляющая руководителя. Самое большое место она занимает на стадии эскизных разработок: варианты композиционного и цветового решений, привязки к пространственной среде, технологиям исполнения и отделки. Разумеется, не все дипломники обладали способностями для создания работы, хотя бы приближенной к уровню художественного произведения. Тогда руководителю, в данном случае Ивану Павловичу, приходилось брать в руки карандаш, кисть или резец. Поэтому наиболее сложные проекты, как, например, оформление храмов, где определение концепции, формы ее воплощения, сакральное содержание объекта требовали основ теологических и других специфических знаний, справедливо будет отнести к разделу творческой деятельности И. Хитько. Конечно, не умаляя заслуг дипломников.

Научно-исследовательская работа. «Принимая меня на работу в качестве ассистента новой кафедры труда и декоративно-прикладного искусства, – вспоминает И. Хитько, – тогдашний ректор пединститута А.Р. Горбачев поставил конкретную задачу – изучить традиционные ремесла Беларуси, дать необходимые теоретические знания

и практические умения будущим учителям-художникам. Как же я буду обучать студентов, если народное искусство, ремесла, виды и типы резьбы разных регионов Беларуси знаю только по книгам»¹. Молодой преподаватель решил вначале ознакомиться с искусством народной резьбы в частном секторе Витебска, постепенно расширяя поездки по области. Спустя некоторое время созрел смелый план, предусматривающий исследование большинства регионов республики во время летних отпусков. Идею поддержали преподаватель кафедры О. Семенов, который вел художественную обработку металла и собирал материал по данной тематике, а также кандидат архитектуры, член Союза архитекторов СССР, известный исследователь белорусского зодчества Ю. Якимович. Подготовка обычно начиналась зимой: обсуждались маршруты, намечались объекты исследований, готовилось снаряжение, планировались транспортные средства. Наиболее интересными были экспедиции по водным артериям, порой в сочетании с сухопутными. Для этого готовились легкие на каркасной основе лодки из стеклоткани. Обширные подвальные помещения и двор худграфа на ул. Чехова как нельзя лучше подходили для такой работы.

Во время поездок основное внимание уделялось фотосъемкам: фотографировались деревянные жилые постройки и подсобные помещения, то есть главные носители декора, сам декор и его фрагменты. При необходимости выполнялись его зарисовки и описания. Ценные, живые материалы давали встречи и беседы с местными народными мастерами. Большой интерес представляли индивидуальные особенности их творчества, жанровые предпочтения, инструменты и технологии, условия работы. Не оставлялась без внимания и окружающая природная среда. Ведь архитектура (особенно деревянная), ее декор и его мотивы имеют тесную связь с окружающей средой.

Данные экспедиции, где использовалось время отпусков, немалые личные денежные и материальные средства, физические усилия, хочется назвать научным подвигом. Трудно представить, как можно было довольно основательно исследовать 118 районов Беларуси. Немного найдется примеров такой самоотверженной целеустремленной работы. В результате исследовательской работы во всех районах Беларуси в конце 80-х годов И. Хитько выделил восемь основных ансамблей архитектурно-декоративного решения народного

жилища (Новогрудско-Мядельский, Турово-Пинский, Слуцко-Любаньский, Борисово-Осиповичский, Мозырско-Хойникский, Полоцко-Витебский, Шкловско-Могилевский и Ветковско-Гомельский). Наиболее интересный, по мнению И. Хитько, Ветковско-Гомельский ансамбль, в котором выделяется город Ветка и деревни Ветковского района. Благодаря уникальности народного искусства этот регион стал своеобразной Меккой для исследователей. Дело в том, что поселение Ветка в 17 веке зародилось из российских переселенцев – староверов. Их быт, традиции, эстетические предпочтения отличались и даже сейчас отличаются определенной устойчивостью, даже консервативностью, что способствовало сохранению первоначальных основ народного искусства, в том числе художественной резьбы. Однако она закономерно подвергалась постоянному воздействию местных традиций декора белорусских мастеров. В результате – уникальное своеобразие и повышенная декоративность в оформлении оконных наличников, веранд, мансард, фронтонов, карнизов с использованием различных видов резного декора: прорезного, накладного, рельефного, комбинированного. Неспроста в Ветке создан богатейший государственный Музей народного творчества.

Собранные в экспедиционных поездках и систематизированные уникальные материалы послужили основой для диссертационного исследования, ряда научных статей и докладов, статей в «Энциклопедия літаратуры і мастацтва Беларусі» [2], учебно-методических и учебных изданий. Часть материалов по народному декору и металлу (собрание О. Семенова) осела в архивных фондах сектора изобразительных искусств Института искусствоведения, этнографии и фольклора АН БССР. В последствии они использовались другими исследователями, но к их стыду без ссылки на И. Хитько и О. Семенова.

Следует отметить, что благодаря подвижной исследовательской деятельности И. Хитько и его коллег значительно расширились знания и границы ареалов народного творчества, обозначились новые географические точки, заповедные места, хутора, деревни и поселки с работающими там малоизвестными народными мастерами. История и действительность декоративного искусства, искусствоведческая наука обогатились уникальными фактологическими и иконографическими материалами, в научный оборот были введены десятки новых имен, в кинофотодокументах запечатлены и обнародованы сотни изделий и произведений национального

¹ З успамінаў І.П. Хіцько. Запіс 15.02.2020

декоративного искусства. Анализ этих материалов, собранных в различных местах Беларуси, позволил исследователю сделать ряд научно-обоснованных выводов о региональных особенностях декора, его взаимодействии с архитектурой и окружающей средой [3]. Без сомнения, научно-исследовательская работа И. Хитько – существенный, неоценимый вклад в национальную духовную культуру, историю народного творчества, развитие и, одновременно, сохранение его традиций.

Творческая работа. Как отмечалось выше, начиная со школьной скамьи, природные творческие импульсы не покидали Ивана Павловича и не покидают по настоящее время. Работы Вани-школьника привлекали внимание учителей, посылались на областные выставки, где он получал в награду книги и грамоты. Занимался рисунком и живописью, обучаясь в Ленинградском электротехническом училище. На художественно-графическом факультете – кружок черно-белой гравюры у Г. Кликушина, кружок цветной графики у Н. Тышкевича, скульптуры у Д. Генеральницкого. Даже для студента это весьма большой диапазон интересов. Уже в 1967 году участвовал в отчетной выставке художников-преподавателей с шестью акварельными и тремя работами маслом. Речь сводится к тому, что большинство из нас, по незнанию, считают И. Хитько лишь художником декоративно-прикладного или декоративно-монументального искусства. А ведь он незаурядный, тонкочувствующий натуру и профессионально владеющий кистью живописец, прекрасный график. Это не голословное утверждение. Об этом свидетельствуют его многочисленные выставки: групповые, тематические, персональные, отзывы посетителей. Вот один из них: «За себя гавораць яго карціны, напісаныя не рукой, а сэрцам. Адна дыхне светасцю першага снегу, другая – водарам вясны. На трэцяй няспешна нясе свае воды Гараджанка. Разам з героем палатна “Адзінота” перажывае яго стан. Нацюрморт на дачную тэматыку быццам перадае водар і стаць сакавітых гарбузоў. Усе карціны яркія, напоўненыя рознакаляровымі прыгожымі фарбамі і глыбокімі пачуццямі чалавека, які любіць родныя мясціны» [4]. Многочисленные работы, выполненные маслом, акварелью, в графических техниках были представлены на отчетной выставке в 2001 году. На персональной выставке в Городке (2009) большой интерес у зрителей вызвала серия натуральных зарисовок с моделями во время стажировок в Ленинграде и Москве. Впечатляющая экспозиция была развернута (2019) в двух залах Витебского художественного музея.

Разумеется, в данном исследовании показана лишь главная часть его выставочной деятельности. Творческие работы И. Хитько, выполненные в различных материалах и техниках, находятся в частных коллекциях Германии, Израиля, Италии, России.

В конце 20 столетия, после падения коммунистических режимов в Советском Союзе и странах восточной Европы, долгожданную свободу получает церковь. В республике начинается восстановление разрушенных и строительство новых храмов. Естественно, они требовали соответствующего художественно-декоративного оформления. От настоятелей храмов (главным образом православных) поступают заявки на проектные разработки и выполнение различных утилитарно-декоративных изделий культового назначения. Художественно-конструктивная основа, организующая сакральное пространство православного храма, центральная его святыня – иконостас, носитель икон. В 2012 году поступил заказ на трехрядный иконостас для храма Лонгина Сотника (Задвинье, ул. Комсомольская). От руководителя группы дипломников И. Хитько для такой ответственной работы потребовались определенные дополнительные знания основ теологии, иконописи, изучение аналогов, канонических правил, церковной архитектуры. Кроме этого и специальное благословение, которое он получил в известном Жировичском монастыре от Архимандрита Константина. Первые эскизные предложения, представленные дипломниками, требовали значительных, радикальных изменений, дополнений. Было предложено начать разработку новых композиционных вариантов. Разумеется, главной направляющей силой, консультантом и соавтором проекта с карандашом и циркулем в руках являлся руководитель. Основательное знание истории помогло ему верно выбрать стиливое направление декора. Известно, что Лонгин (святой, которому посвящен храм в Витебске) – римский офицер-центурион. Его центурия (подразделение из 100 легионеров. Отсюда приставка к имени Лонгин «сотник») обеспечивала порядок на Голгофе во время казни Христа. Впоследствии он принял мучительную смерть как проповедник христианства. Эта античная история, искусство которой легло в основу классицизма. Поэтому с самого начала проектирования в эскизных разработках определился и стал ведущим именно этот стиль. Знание всех тонкостей технологии резьбы, природных свойств древесины, особенностей пластики и ритмики декора на больших рабочих площадях было необходимо при

выполнении проекта в материале. Особого внимания, продуманности каждого движения резца, аккуратности требовал ажурно-прорезной декор дверных полотен. Мастерство, методические советы, практические показы руководителя позволили студентам-дипломникам справиться с непростой задачей. В результате совместной творческой работы появилась главная составная часть, центр и святыня сокращенного пространства храма – резной иконостас. В едином стилевом решении были выполнены аналой, киоты и другие элементы оформления. В предыдущие годы под руководством и участии И. Хитько в проектировании резным настенным киотом обогатилась церковь Кирилла и Мефодия в Полоцке, спроектирован и выполнен в материале трехчастный трехъярусный иконостас для храма в городском поселке Руба. Необходимо отметить, это лишь небольшая часть того, что благодаря Ивану Павловичу было сделано для православной епархии. С полным основанием можно сказать, именно он от Витебского университета проложил «дорогу к храму», к духовному возрождению, к сотрудничеству с церковью.

Творческая деятельность художника выделяется целым рядом крупных дизайнерских проектов оформления (и участием в их выполнении) объектов различного назначения в Витебске и области. Вот некоторые из них периода 60–80-х годов: малые архитектурные формы и декоративные скульптуры для игровой зоны детской областной больницы, музей 39-й армии в Витебске, мозаики в 31-й и 36-й витебских средних школах, интерьеры и экстерьеры в Лужеснянской гимназии одаренных детей, проекты игровых площадок для сельских детских домов, проекты художественно-конструкторского решения колхозных домов культуры Витебской области, оформление интерьеров столовой Витебского университета и залов Городокской детской библиотеки, проект и оформление районного Дома культуры в городе Городок [1]. Разумеется, это далеко не полный перечень подобных проектов. Следует добавить: в 2000–2010-х годах на «Славянском базаре в Витебске» организует и проводит конкурсные республиканские

и международные пленэры резной декоративной и декоративно-монументальной скульптуры, куратор и председатель жюри конкурса по художественной обработке древесины, на ярмарке народных искусств и ремесел «Задзвінскі кірмаш».

Награжден правительственными медалями и грамотами. Имя И. Хитько отмечено фундаментальной публикацией в энциклопедическом издании «Кто есть кто в Республике Беларусь» [5].

Заключение. Идет по городу человек, небольшого роста, скромно одетый. Мало кто догадывается, что внутри его кроется пульсирующий сгусток созидательной энергии, которая была отдана и отдается многогранной, высокородной деятельности в сфере национального искусства. Рады приветствовать Вас, уважаемый Иван Павлович, легенда художественно-графического факультета.

В представленной публикации показана лишь небольшая часть того, что было сделано (надеюсь, еще будет сделано) им в различных областях визуального искусства. Результаты его педагогической, научной и творческой деятельности являются неоценимым вкладом в духовную и материальную культуру не только Витебщины, но и всей Беларуси. Его эстетические предпочтения содержат глубокие народные корни, а это стержневая основа его работы, имеет непреходящее значение для духовного возрождения нации. Сила его педагогического и творческого таланта вложена в сотни учеников, которые стали действенными проводниками национальной культуры, народных традиций и педагогической этики.

ЛИТЕРАТУРА

1. Лукьянова, Н. Человек худграфа / Н. Лукьянова // Народное слово. – 2001. – 10 сн. – С. 4.
2. Энциклапедыя літаратуры і мастацтва Беларусі: у 5 т. / рэдкал.: І.П. Шамякін (гал. рэд.) [і інш.]. – Мінск: БелСЭ, 1984–1987.
3. Пучкова, Е. «Летопись» по дереву Ивана Хитько / Е. Пучкова // Гарадоцкі веснік. – 2019. – 28 кастр. – С. 8.
4. Кавалёва, Г. Папараць-кветка вялікага майстра / Г. Кавалёва // Гарадоцкі веснік. – 2018. – 10 ліп. – С. 8.
5. Кто есть кто в Республике Беларусь, 2009, = Who is who in the Republic of Belarus / под ред. И. Чекалова. – Минск, 2009. – С. 246.

Поступила в редакцию 26.06.2020

ДИВЕРГЕНТНЫЙ ХАРАКТЕР СОВРЕМЕННОЙ ЦИФРОВОЙ СКУЛЬПТУРЫ

Сергеев А.Г.

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

В статье рассматривается дивергенция современной цифровой скульптуры относительно характера направлений. Большой интерес к цифровой скульптуре, возникший в последние десятилетия, безусловно, связан с технологическим рывком в области информационных технологий. В отличие от скульптуры, созданной традиционным методом, цифровая скульптура не ограничивается миром материальным, прокладывая новые горизонты в искусстве ваяния.

Процесс виртуализации творчества создал условия к широкому распространению искусства скульптора в областях ранее недостижимых: кинопроизводство, игровая индустрия, киберпространство, медицина и естественные науки. Данный процесс многовекторности направлений отражает общие процессы дивергенции, выражающиеся в появлении признаков различия при общем сходстве в подходах, видах и жанрах. Появление расхождений существующих признаков происходит в процессе адаптации цифровой скульптуры к условиям новой экспозиционной среды. При этом экспозиционная среда предельно велика относительно реальности в разрезе континуума виртуальности Пола Милграма (P. Milgram), что также является причиной дивергентного характера цифровой скульптуры. Сегодня возможно уже утверждать, что скульптура в разрезе ее цифровой формы переживает свой ренессанс, трансформируя себя и мир ей создаваемый.

Ключевые слова: скульптура, цифровая скульптура, дивергенция, скульптинг, виртуальная среда, цифровая модель.

(Искусство и культура. – 2020. – № 3(39). – С. 11–16)

DIVERGENT CHARACTER OF THE CONTEMPORARY DIGITAL SCULPTURE

Sergeyev A.G.

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

Divergence of the contemporary digital sculpture regarding the character of its trends is considered in the article. Great interest in digital sculpture which has emerged in recent decades is definitely connected with the breakthrough in the field of information technologies. Unlike sculpture created in a traditional way digital sculpture does not limit itself by the material world but explores new horizons in the art of sculpture.

The process of virtualization of creative work paved the way for wide spread of the art of sculpture in areas which were not explored earlier: cinema production, game industry, cyber space, medicine and natural sciences. This process of multivector directions reflects general processes of the divergence which manifest themselves in the emergence of the features of difference and, at the same time, general likeness of approaches, types and genres. The emergence of the divergence of the existing features takes place in the process of adaptation of the digital sculpture to the conditions of new exposition environment. While the exposition environment is extremely great regarding the reality concerning virtual continuum by Paul Milgram which is also the reason for the divergent character of digital sculpture. Nowadays we can already state that sculpture from the point of view of its digital form is reviving and transforming itself and the world it creates.

Key words: sculpture, digital sculpture, divergence, sculpting, virtual environment, digital model.

(Art and Cultur. – 2020. – № 3(39). – P. 11–16)

Скульптура является одним из старейших видов искусства. Через века она претерпевала различные трансформации, вырабатывая свой язык и пластику, подразделяясь

на отдельные виды, находя четкие ориентиры жанра. Устоявшаяся жанровая классификация до середины XX века являлась практически канонической. Вхождение в



Рис. 1. *Континуум виртуальности Пола Милграма и Фумио Каширо*

постиндустриальную эпоху и третья технологическая революция изменили статус-кво в современной скульптуре.

Третья технологическая революция, появление программно-вычислительных машин послужили неким рубиконом, проложив новые горизонты в искусстве скульптуры. В 1969 г. в своей статье «Эстетика интеллектуальных систем» доцент Северо-Западного университета (США) по вопросам искусства Бернхэм (J.W. Burnham) обсуждает тенденции, возникшие в искусстве 60-х годов. Он рассматривает их возможное влияние на будущее всего искусства: «На протяжении большей части XX века машины использовались для создания авангардного искусства, но, за некоторыми исключениями, художники были осторожны, чтобы сохранить иллюзию искусства ручной работы. Десятилетие шестидесятых годов прошлого века развеяло эту иллюзию. Арт-истеблишмент больше не отрицает, что машины могут создавать искусство...» [1]. Бернхэм предлагает обратить пристальное внимание на диалог между компьютером и человеком, так как первый достаточно быстро эволюционирует.

Во многом он предсказал будущее развитие искусства конца XX – начала XXI века. Основным же катализатором в этом глобальном процессе распространения Digital Art стал доступный художникам персональный компьютер с установленными в него графическими редакторами 2- и 3-мерного моделирования. Безусловно, нельзя утверждать, что цифровой 3d-скульптинг в полной мере заменил традиционный подход в создании скульптуры. Скорее он дал в руки мастера инструмент, сделав его востребованным в областях ранее недостижимых. Сегодня возможно уже утверждать, что скульптура в разрезе ее цифровой формы переживает свой ренессанс, трансформируя себя и мир ей создаваемый.

Цель исследования – проанализировать дивергентный характер современной

цифровой скульптуры, обусловивший разнообразие в формировании визуально-пластического языка данного вида искусства.

Дивергенция цифровой скульптуры в разрезе виртуального континуума. Большой интерес к цифровой скульптуре, возникший в последние десятилетия, безусловно, связан с технологическим рывком в области информационных технологий. Увеличение пропускной способности сети, выросшие мощности компьютеров, реорганизация виртуальных коммуникаций в сторону медиа – все это позволило современным скульпторам перевести свою работу в виртуальную среду.

Материальная и цифровая скульптура очень схожи по своим основным характеристикам. Виды цифровой скульптуры также имеют в своем арсенале градацию по форме: круглая, рельефная. Но существует отличительная особенность в видах относительно размера. Если в традиционной скульптуре мы можем подразделить ее на монументальную, станковую, скульптуру малых форм, то в цифровой скульптуре этот видовой показатель нивелирован, т.к. цифровая скульптура легко масштабируема. Что не требует от скульптора отдельной работы над эскизной моделью и моделью в размере. Жанровый компонент также очень схож с традиционной классификацией. Портрет, исторический жанр, бытовая скульптура, символическая, аллегорическая и мифологическая – все традиционные направления жанра органично вписались в цифровую среду. Основные отличия цифровой и традиционной скульптуры начинаются с областей их применения. Если область применения традиционной скульптуры остается в мире физическом, то возможности цифровой скульптуры уходят гораздо дальше.

Чтобы определить цифровую скульптуру в рамках материально-виртуального мира, требуется произвести анализ самого понятия виртуальности. В 1994 году Пол Милграм и Фумио Каширо создали универсальное

определение континуума виртуальности [2]. Разведя на крайние позиции материальную и виртуальную реальность, они предположили, что есть промежуточное состояние в рамках цифрового мира, охарактеризовав его как смешанную реальность. При этом смешанную реальность можно разделить в зависимости от приближения к крайним точкам как дополненную реальность и дополненную виртуальность (рис. 1). Стоит отметить, что цифровая скульптура присутствует во всех из перечисленных состояний реальности цифровой среды. Дав необходимые определения континууму виртуальности возможно перейти к рассмотрению самой дивергенции цифровой скульптуры по принципу расположения.

Самым распространенным направлением цифровой скульптуры является виртуальная реальность, где виртуально созданная скульптура существует в виртуальном мире. В данном случае к виртуальному миру мы можем отнести такие направления, как цифровая анимация, кинематограф, игровая индустрия. Отличительной чертой создания цифровой скульптуры в данном направлении является отсутствие каких-либо ограничений со стороны физических свойств материала и среды, что позволяет автору реализовать свои самые смелые творческие замыслы.

Следующим направлением в разрезе континуума виртуальности, предложенном Полом Милграмом, стоит рассмотреть цифровую скульптуру, помещенную в физический мир. Развитие данной технологии в отечественном искусстве ощутимо уже сегодня. Использование AR в рамках церемонии открытия и закрытия II Европейских игр в Минске могут быть ярким тому примером. Дополненная реальность для скульптора является новой средой существования его работ. Размещая виртуальные объекты в физическом мире, скульптор приближается в своем творчестве к классическим образцам, при этом остается свободным от свойств физики материала, но должен учитывать влияние на скульптуру внешних физических факторов.

Продвижение по шкале реальности в сторону физического мира приводит нас к реализации цифровой модели в материале, где цифровая скульптура приобретает физические свойства. Еще несколько десятилетий назад системы по переводу материальных объектов в виртуальные были малодоступны, как и приборы обратного действия, перехода из виртуального состояния в материальное.

Сегодня же широко распространены и доступны устройства данного типа для тиражирования трехмерных объектов. 5-осевые станки с ЧПУ (числовым программным управлением) способны реализовать созданную цифровым образом скульптуру в разнообразных материалах, начиная от пенополистирола и дерева, заканчивая гранитом, мрамором и сверхпрочными металлами. Реализованная таким образом скульптура мало чем отличается от своих аналогов, созданных традиционными методами. Но в отличие от последних, у автора есть возможность впоследствии дорабатывать модель, видоизменяя ее, что существенно облегчает творческую часть.

Таким образом, согласно Милграму, цифровая скульптура существует во всех типах реальности: виртуальная в виртуальном, виртуальная в материальном и материальная в материальном. В данном случае характер дивергенции следует учитывать относительно размещения скульптуры в различных областях континуума виртуальности.

Дивергенция цифровой скульптуры в связях с различными областями жизнедеятельности человека. Постепенное вхождение в постиндустриальную эпоху сформировало общественный запрос на непосредственную визуализацию образа. В данном контексте создание скульптуры в цифровом виде оказалось крайне востребованным в различных областях ранее ей не свойственных: высокотехнологичная промышленность, индустрия развлечений, здравоохранение, образование, различные области естествознания. Все это теперь стало областью применения цифровой скульптуры. В свою очередь каждая из этих областей потребовала от цифровой скульптуры непосредственной адаптации под нее, тем самым усилив дивергенцию в ней.

Рассмотрим области применения цифровой скульптуры, где доминантной характеристикой является ее выразительность. В данном случае киноиндустрия как область применения Digital Art является показательной. Созданная автором скульптура в первую очередь должна отвечать эстетической характеристике, передавать иллюзию, воспринимаемую через экран. Достаточно вспомнить художественные фильмы: «Властелин колец», «Звездные войны», телевизионный сериал «Игра престолов» или фильм «Сталинград». Все эти картины не смогли бы достигнуть такого эмоционального и эстетического эффекта без применения цифровой скульптуры.

Также к области ранее не достижимой традиционной скульптуре относится область

игровой индустрии (геймдева). Применение цифровой скульптуры в игровой индустрии открыло новые эстетические горизонты пользователям. Без 3d-скульптинга не смогли бы реализоваться такие крупные проекты, как «World of Tanks» компании Wargaming (Беларусь), основанного на событиях Второй мировой войны; «S.T.A.L.K.E.R.» компании GSC Game World (Украина), созданной на основе повести братьев Стругацких «Пикник на обочине»; «The Witcher» компания CD Projekt RED (Польша), по мотивам одноименной серии романов польского писателя Анджея Сапковского; или трилогия «Metro», разработанная компанией 4A Games (Украина), сюжет которой основан на романах Дмитрия Глуховского, впрочем как и многие другие проекты. Сегодня игровая индустрия занимает лидирующие позиции среди областей применения цифровой скульптуры и сотрудничества со скульпторами по всему миру. В связи с этим, внутри самой скульптуры для данной индустрии возникли деления: твердотельная, анимированная, высоко- и низкополигональная.

Нашла свое применение цифровая скульптура и в образовании. Учебный процесс стремительно переходит в цифровую среду. Объемные наглядные виртуальные объекты в рамках образовательного процесса стали нормой. Цифровая скульптура позволяет учащимся познакомиться с историческими памятниками и событиями, не выходя из аудитории. Создание детально проработанной копии или сделанной с помощью фотограмметрического процесса модели упрощают момент обучения, способствуя легкому и быстрому усвоению материала. Образование стало областью внедрения цифровой скульптуры, где отличительной особенностью является доминирование изобразительной техники над эстетической составляющей.

Еще одним направлением, недоступным ранее для материально созданной скульптуры, является область естественных наук и медицины. Современная физика, химия, астрономия стремятся визуализировать результаты своих научных изысканий, для этого они привлекают цифровых скульпторов. При этом объекты имеют свою специфику. Данные скульптуры требуют от автора глубоких междисциплинарных знаний в области не только изящных искусств, но и той области наук, для которой создается объект. В таком случае выразительная сторона творчества также должна уступить место изобразительной, т.е. технике исполнения. Эти скульптуры

должны быть максимально приближенными к своим физическим аналогам.

Область киберпространства относительно молода в разрезе применения объемных цифровых моделей. Связано это не с нехваткой опыта по внедрению цифровых скульптур, а с относительно низкой пропускной способностью сетей. Сеть и пространственно-временная визуализация образа – основной краеугольный камень в развитии цифровой скульптуры в указанном направлении. Но все же исследования и практика внедрения в данную область ощутимы уже сегодня. Дополненная реальность как средство коммуникации в киберпространстве в последние годы активно внедряет параллельно с плоскостной коммуникацией объемную. В данном случае цифровые модели могут быть не только помещены в среду, но и осуществлять интерактив с пользователем, работая по принципам пространственно-временной ориентации относительно пользователя.

Конечно, при рассмотрении всех областей применения, невозможно обойти область материального воплощения цифровой скульптуры. Вышеназванная область крайне широка, т.к. она тесно переплетена с классическим созданием скульптур и может быть разделена на 2 вида: производство изделий большими тиражами и создание уникальных (эксклюзивных) скульптур. Производство материальной скульптуры из виртуального прототипа происходит посредством высокотехнологичных машин. При этом скульптура может быть материализована в: дереве, мраморе, граните, различных видах полимеров, бронзе, стекле и золоте [3].

Цифровая скульптура в Беларуси. Основываясь на вышеперечисленном, закономерным является вопрос об отечественном опыте в цифровой скульптуре. И если он есть, требуется определить, в каких направлениях работают отечественные авторы. Следует сразу сказать, что данный вопрос в отечественных академических кругах изучен мало, при этом со стороны практиков наблюдается полная этому противоположность. Цифровая скульптура в Беларуси представлена широко. Безусловно, в рамках представленной статьи невозможно упомянуть всех, но все же стоит указать ряд авторов для определения разнообразия направлений отечественного цифрового скульптинга.

Дмитрий Дорин, художник из Минска, реализует свой творческий потенциал в качестве скульптора окружения для игровой индустрии (рис. 2). Художник под псевдонимом

Николай Д из Минска основным направлением творчества выбрал гиперреалистичную фигуративную скульптуру, характерную для классической школы лепки в материале (рис. 3). Борис Москаленко – цифровой скульптор, работающий в жанре мифологической скульптуры. Созданные им работы могут украсить коллекционные полки любителей малых форм (рис. 4).

Павел Петренко из Минска создает репликативную цифровую скульптуру. Его основное направление – военная техника для игровой индустрии. Для Антона Краско, цифрового скульптора из Минска, главным направлением работы является фигуративная скульптура для данного вида индустрии. Как свидетельствуют работы с официальной страницы на ARTStation, А. Краско продолжительный период своего творчества посвятил футурологическому направлению (рис. 5).

Элементы средневековой жизни стали вдохновением для цифрового скульптора Бориса Гетько. Если работы Б. Гетько приближены к гипертонкой проработке деталей, его коллега по цеху Андрей Субботко вносит в свое творчество некоторый символический подтекст, помещая скульптуру в среду, хотя остается в общей с Гетько теме мифологического средневековья (рис. 6).

Коллаборация в цифровом искусстве сегодня является общей тенденцией, т.к. полноценный проект требует связи различных видов визуальных искусств. Антон Легоньков, цифровой скульптор из Орши, работает с различными концепт-художниками, воплощая их идеи в объеме (рис. 7).

Технологический футуризм стал источником вдохновения для скульптора из Гомеля Антона Чарняка. Его цифровые модели могут быть использованы в различных областях: так, способность автора умело передавать детали в своих скульптурах, вне всякого сомнения, найдет применение в индустрии кино (рис. 8).

Среди белорусских авторов цифровой скульптуры достаточно много представительниц женского пола. Цифровая скульптура убрала из профессии тяжелый физический труд, передав его машинам либо полностью исключив. Кристина Афанасенко, Анна Штыка, Ксения Кажуро, Елена Кузнецова – молодые скульпторы из Беларуси, работающие каждая в своем направлении (рис. 9).

Начинающий свою цифровую карьеру в качестве фигуративного скульптора, Никита Герасимчик из Минска создал копию знаменитой многофигурной композиции «Уголино и его сыновья» Жана-Батиста Карпо

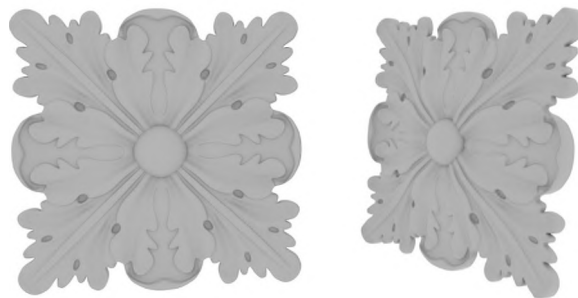


Рис. 12. В. Воронин. Модель для 3-осевого станка с ЧПУ

(Jean-Baptiste Carpeaux) (1827–1875), в которой Карпо попытался изобразить весь ужас безысходности погибающего от голода человека и его страшном выборе (рис. 10).

Владислав Коновалов из Бреста создает цифровую скульптуру, отличительной чертой которой является наличие точной копии в реальном (физическом) мире (рис. 11). Пользуясь технологией фотограмметрии, он переносит в цифровой формат точную копию реального объекта.

Представитель еще одного направления, Влас Воронин из Минска, занимается цифровым скульптингом для промышленного производства. Особенностью данных скульптур является подготовка модели без дополнительного текстурирования, т.к. они будут вырезаны, отлиты или напечатаны в физическом материале (рис. 12).

Заключение. Скульптура, перейдя границы физического мира, сегодня переживает свой ренессанс в мире виртуальном. Цифровые скульпторы создают свой мир, нащупывая новые направления в собственных практиках, преобразовывая доступную им многогранную реальность. Результаты их творчества за последнее десятилетие успели ощутить практически все области жизнедеятельности человека. Цифровая скульптура позволила войти в профессию, исключая тяжелый физический труд и географическое местоположение, тем самым введя в профессию гендерное равенство полов и людей с ограниченными возможностями, вследствие чего мир цифровой скульптуры стал невероятно разнообразным.

В результате систематизации информации о цифровой скульптуре были выделены две основные типологии дивергенции: дивергенция в разрезе виртуального континуума Пола Милграма и дивергенция в связях с различными областями жизнедеятельности человека.

Рассматривая дивергенцию в разрезе виртуального континуума Пола Милграма, можно выделить следующие элементы: виртуальная в виртуальном, виртуальная в материальном и материальная в материальном. В каждом из элементов цифровая скульптура сохраняет свои первоначальные свойства, но имеет различия по степени внедрения в структуру реальности.

Типология дивергенции в связях с различными областями жизнедеятельности человека выявила следующее: в отличие от традиционных методов, метод создания средствами визуализации цифровых данных позволяет диверсифицировать скульптуру в различные области не достижимые ранее традиционными методами создания скульптуры, таким как кинематограф, игровая индустрия, киберпространство, естественные науки, область виртуального туризма, образование, медицина.

Материал статьи наглядно демонстрирует, что цифровая скульптура в Беларуси

представлена достаточно широкой группой практикующих авторов, работающих в разных жанрах и областях, хотя с точки зрения искусствоведения данное направление мало изучено. Перспективным для дальнейших исследований является анализ синтетических связей цифровой скульптуры с различными видами изящных искусств и декоративно-прикладного искусства.

ЛИТЕРАТУРА

1. Burnham, J.W. The Aesthetics of Intelligent Systems / J.W. Burnham [Electronic resource]. – Mode of access: <https://www.semanticscholar.org/paper/The-Aesthetics-of-Intelligent-Systems-Burnham/13b7268e19ee87448dc3e147aca537db36359f86> – Date of access: 01.06.2020.
2. Milgram, P. Taxonomy of Mixed Reality Visual Displays / P. Milgram, A.F. Kishino // IEICE Transactions on Information and Systems – 1994. – E77-D(12) – PP. 1321–1329.
3. AARNEDigitalSculpting [Electronic resource]. – Mode of access: <https://aarne.co.uk/what-we-do/digital-sculpting/> – Date of access: 15.05.2020.

Поступила в редакцию 26.06.2020

АРХИТЕКТУРА И ДИЗАЙН ИНТЕРЬЕРА РЕСПУБЛИКИ БЕЛАРУСЬ НАЧАЛА XXI ВЕКА: РАЦИОНАЛИСТИЧЕСКАЯ И ПОСТРАЦИОНАЛИСТИЧЕСКАЯ ТЕНДЕНЦИИ ПЕРЕОСМЫСЛЕНИЯ ТРАДИЦИЙ АВАНГАРДА

Мартынова М.А.

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

В статье рассматриваются рационалистическая и пострационалистическая тенденции в архитектуре и дизайне интерьера Республики Беларусь начала XXI века. Истоком данных тенденций являются традиции авангарда, которые переосмыслены современными творцами с учетом новых философских подходов, знаний, технологий в науке, проектировании и строительстве.

Рационалистическая тенденция находит свое отражение в простой геометрии, чистых лаконичных формах, опосредованных функционально. Отличием от аскетичных предшествующих стилевых течений, основанных на функционализме, становятся акцент на выразительных возможностях современных материалов, игра цвета и фактур, которая деликатно оттеняет строгие формы.

Пострационалистическая тенденция преемственна в своей рациональности, однако уходит дальше в поиске новых экспрессивных форм. Данная тенденция характеризуется большим упором на композиционно-художественные возможности, которые позволяют создать динамичную эмоционально насыщенную среду при сохранении функциональной целостности.

Рационалистические и пострационалистические тенденции в начале XXI века лишены утопических претензий авангардистов и избавлены от разочарований и циничности ранних постмодернистов. Они несут в себе след эпохи постмодернизма, который проявляется в столкновении противоположностей, примирении рассудочного подхода и эмоционально-чувственной природы человека, что наиболее соответствует запросам современного мира.

Ключевые слова: постмодернизм, авангард, рационалистическая тенденция, пострационалистическая тенденция, функционализм, экспрессивность, дизайн интерьера, архитектура.

(Искусство и культура. – 2020. – № 3(39). – С. 17–21)

INTERIOR ARCHITECTURE AND DESIGN IN THE REPUBLIC OF BELARUS IN THE XXI CENTURY: RATIONALISTIC AND POSTRATIONALISTIC TRENDS OF RECONSIDERING VANGUARD TRADITIONS

Martynova M.A.

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

Rationalistic and postrationalistic trends in interior design in the Republic of Belarus in the early 21st century are considered in the article. The source of the trends is vanguard traditions which are reconsidered by the contemporary artists taking into account new philosophic approaches, knowledge, technologies in science, design and construction.

The rationalistic trend is reflected in simple geometry, pure laconic forms which are functionally indirect. The difference from the ascetic previous stylistic trends based on functionalism is the accent on expressive means of the contemporary materials, the play of color and surface structure against which strict forms stand out.

Адрес для корреспонденции: marriam89@mail.ru – М.А. Мартынова

The post rationalistic trend is successive in its rationality; however it goes farther in the search for new expressive forms. This trend is characterized by great accent on composition and organization opportunities, which make it possible to create dynamic emotionally replete environment with the preservation of functional expedience.

Rationalistic and postrationalistic trends in the early 21st century are deprived of vanguardists' utopist claims as well as disillusion and cynicism of early post modernists. They carry the trace of the epoch of Post Modern which manifests itself in the collision of contradictions, making up the rational approach with the emotional nature of the person, which corresponds the needs of the contemporary world.

Key words: Post Modern, vanguard, rationalistic trend, postrationalistic trend, functionalism, expressiveness, interior design, architecture.

(Art and Cultur. – 2020. – № 3(39). – P. 17–21)

Эпоха постмодернизма, которая характеризуется плюрализмом концептуально-мировоззренческих и эстетических взглядов и подходов, является благодатной почвой для обращения к опыту творцов 1910–1930-х гг., оставивших после себя невероятное количество идей, которые не были реализованы в начале прошлого столетия в полной мере. Развитие информационных и строительных технологий в сочетании с ростом научно-исследовательского интереса к опыту советского авангарда со стороны архитекторов, дизайнеров, художников приводит к формированию своеобразных рационалистической и пострационалистической тенденций, базирующихся на опыте авангарда и учитывающего его критику со стороны постмодернизма.

Цель статьи – выявление рационалистической и пострационалистической тенденций переосмысления опыта авангарда в белорусской архитектуре и дизайне интерьера начала XXI века.

Ключевые тенденции переосмысления традиций авангарда в архитектуре и дизайне Республики Беларусь начала XXI века. Отсутствие единого мнения в научных и творческих кругах относительно постмодернизма ведет к терминологической неоднозначности, которая в свою очередь распространяется и на тенденции, свойственные данной эпохе. Приставка «пост» в целом характерна для ряда концепций второй половины XX века, таких как постиндустриальное общество, посткультура и др. Многозначность приставки «пост» в сочетании с «модернизмом» ведет к пониманию постмодернизма и как нового этапа развития, и как антитезы модернизма.

В контексте эпохи постмодернизма можно выделить стилистическую тенденцию в искусстве, архитектуре и дизайне интерьера, базирующуюся на том рационалистичном подходе, который был характерен для советского авангарда и стал для современных творцов источником вдохновения и идей. В рамках рационалистической тенденции конца XX – начала XXI века снова на волне востребованности и популярности оказывается минимализм,

продолжают свое развитие неорационализм и неомодернизм, а также совершенствуется рационалистическая ветвь в архитектуре высоких технологий, которая пришла на смену хай-теку.

Параллельно с рационалистической тенденцией развивается иная, которой свойственна большая эмоциональность и выразительность художественного языка. В искусстве конца XX века за направлением, развивающим идеи экспрессивности, фигуративности закрепился термин «трансавангард», введенный в 1979 году итальянским критиком Акилле Бонито Олива [1]. Данное течение противопоставляло себя рационалистичному подходу неоавангарда, который в большей степени проявился в концептуализме, и не отрицало обращение к традициям (в том числе и традициям авангарда), включая в арсенал художника всевозможные приемы и методы. Однако противопоставление рациональности не позволяет применять вышеназванный термин относительно направлений в архитектуре и дизайне, т.к. он содержит в себе противоречие центральному смыслообразующему значению функциональной опосредованности в них.

Выделяя тенденции в архитектуре и дизайне, которые отличаются более экспрессивным подходом к форме на базе функциональной опосредованности, мы можем провести параллель с тем, как рациональный и даже аскетичный конструктивизм сменился постконструктивизмом с его пышным историческим декоративизмом. И хоть современное направление не ставит своей задачей стремление к классике через опыт авангарда, но также характеризуется разновекторным устремлением к новым формам, опираясь на его достижения. Поэтому, принимая во внимание, специфику приставки «пост» в значении ее преемственности и стремлении выйти на новый уровень стиле- и формообразования, видится целесообразным охарактеризовать данную тенденцию как пострационалистическую. Под пострационализмом подразумевается преемственность рационалистичных направлений и стремление соединить экспрессивные формы с рациональным решением функциональных

задач посредством современных технологий проектирования и строительства. В пострационализме пространственные структуры определяются формой, основанной на ассоциациях. Пострационалистическая тенденция находит свое воплощение в выразительных формах архитектуры высоких технологий, в смелой экспрессивной полистилистике, имея своим пределом деконструктивизм.

Рационалистическая тенденция в архитектуре и дизайне Республики Беларусь начала XXI века. Современный уровень развития технологий проектирования и строительства позволил воплощать идеи авангардистов и развивать их. Одним из наиболее показательных в этом отношении примеров могут служить здания банков, многофункциональных административно-деловых и бизнес-центров. Архитектура сооружений подобного явилась первым и главным маркером нового веяния, которое пришло в Беларусь.

Одним из первых в этом отношении стало здание Внешэкономбанка по ул. Заславской в Минске (арх. О. Воробьев, 1987). Гармонию простых цельных форм оттеняет контрастное сочетание брутальной массивности стен и легкости, иллюзорности сплошных поверхностей остекления входной группы. Разнообразием композиционных решений, основанных на функциональной целесообразности, упорядоченности и лаконичности форм, отличаются офисное здание «Лукойл-Беларусь» по ул. Немига в Минске (рук. арх. В. Школьников, арх. Е. Бородавко, Е. Урбан, 1997), здание Приорбанка в Лиде (арх. О. Воробьев, 2003), вычислительный центр Нацбанка в Минске (арх. В. Будаев, А. Нитиевский, И. Голуб, Н. Маслбоева, 2004), здание бизнес-центра «Саако» по ул. К. Цеткин в Минске (арх. А. Корбут, при участии П. Теплова, А. Соколова, В. Шивцова, 2007) [2].

Справедливо отметить, что преобладающее большинство возводимых банков и административно-деловых многофункциональных центров имеет черты постмодернизма, которые проявились в полистилистике, использовании классических ассоциаций и исторических аллюзий, представленных разнообразием элементов: колонн, пилястров, арок, башенных объемов и др. Характерными примерами являются здание филиала Бресткомбанка в Пинске (арх. А. Андреюк, В. Шелест, М. Давыдовский, 1996), здание Белинвестбанка в Могилеве (арх. А. Волович, 1990-е гг.), филиал Нацбанка в Бобруйске (арх. Л. Жук, Р. Киселев, Л. Головкин, Е. Попова, И. Лученок, 2001), здание Беларусбанка по ул. Калинина в Витебске (арх. Ю. Соколовский, Е. Погуца, 2005).

Активное развитие сферы информационных технологий отражается и на интерьерах офисов, которые занимают IT-компании. Дизайн интерьеров офисной среды позволяет всесторонне подойти к формированию интерьера, включая целесообразную функционально-пространственную и эстетически привлекательную организацию среды, тем самым создавая оптимальные условия интеллектуального труда для сотрудников и формируя положительный имидж компании на рынке. Функциональная целесообразность, являясь главной составляющей в качественной оценке предметно-пространственной среды, обусловила обращение дизайнеров к наследию конструктивизма.

Графичный черно-белый интерьер офиса IT-компании Helmes (арх. студия STUDIO 11, Минск, 2016) с четкими линиями, выявляющими структуру ограждений и подчеркивающими протяженность и форму пространства, и деликатные цветовые акценты фирменного синего оттенка, создают впечатление ясности, структурированности. Такой сдержанный колорит раскрывает рациональность пространственного решения. Расположение мебели подчинено логике разделения функциональных потоков. Интерьер офиса Vizor Games Vol.2 (арх. студия STUDIO 11, Минск, 2015) сочетает в себе строгость простых форм, которую усиливает акцентированные черным цветом конструкции оборудования и перегородочных систем, и благородство цветно-фактурного сочетания. Тонкие отношения нюанса и контраста в отделочных материалах и мебели создают элегантный образ: выразительная текстура темного дерева перекликается с фактурностью тафтинга коричневого оттенка, белоснежные стены оттеняют кремовые панели консолей. Все элементы среды упорядочены и подчинены общей функциональной идее.

Также в русле рационалистической тенденции решаются здания многофункционального назначения, среди которых торгово-развлекательные центры. В основе стиле- и формообразования подобных сооружений зачастую лежат принципы архитектуры высоких технологий, которая развилась из направления хай-тека, избавившись от его игрового начала и сконцентрировавшись на современных возможностях в строительстве и проектировании.

Массивными разномасштабными цилиндрическими объемами образовано здание торгово-развлекательного центра «Галилео» в Минске. В современных стеклянных глянцевых фасадах отражается историческая часть при вокзальной площади.

Распространенным приемом становится использование световых зенитных фонарей, больших поверхностей остекления фасада,

а также атриумов, способствующих эффекту перетекающего пространства.

Ясность пропорций и композиционная гармония крупномасштабных форм здания многофункционального торгово-делового центра «Атриум» в Могилеве, построенная на сопоставлении громадных пустот и тяжеловесных каменных масс, подчеркивается ритмом поверхностей из стекла и керамогранита. Сплошное остекление раскрывает внутреннее пространство центра в атриум, где расположена зона рекреации.

Активную роль в решении внешнего и внутреннего облика рационалистичной архитектуры играет цветофактурный контраст, создающий гармонию с лаконичной геометрией пространственных форм и привлекает внимание. Выразительным акцентом архитектуры здания ТРЦ «Трио» (арх. А. Осененко, В. Осененко, Е. Кузнецов, Витебск, 2017) стал красный цвет, который акцентирует входные порталы и подчеркивает упорядоченность геометрических объемов здания.

Пострационалистическая тенденция в архитектуре и дизайне Республики Беларусь начала XXI века. В современной архитектуре рационалистический подход к форме и функции сочетает выразительные возможности эстетики высоких технологий, которую создают блеск, пластичность металла и иллюзорность стекла. Однако главным отличием современного направления, ориентированного на создание экспрессивных художественных образов в архитектуре и дизайне, от хай-тека является то, что носителями значений выступают конструкции, формирующие объем и пространство объекта, а не дополнительно привнесенные техноморфные элементы, функция которых исключительно знаковая [3]. Современные технологии в строительстве позволяют усложнять пластику архитектурных форм и вовлекать конструкцию в метафорическую игру. Доминантой функционально опосредованных геометрических форм Национальной библиотеки в Минске (арх. В. Крамаренко, М. Виноградов, 2006) стал грандиозный многогранник, в котором размещается книгохранилище, – архитектурная метафора, символ ценности знаний.

Тяготение к экспериментам с формой, где преобладает экспрессивное начало, в контексте пострационалистической тенденции приближает ее к эстетике деконструктивизма. Деформация и утрирование геометрических объемов, намеренное искажение масштабной сетки, характерное для деконструктивизма, отражается в решении административного здания по ул. Раковской в Минске (арх. Трусов, 2000-е гг.), Ледового дворца в Минске (арх.

Ю. Потапов, И. Бовт, А. Шавранович, 1999), пристройки к зданию лингвистического университета (арх. О. Сергеев, 2000-е гг.).

Стекланный объем здания Банка развития (ранее штаб-квартира «Белорусской калийной компании») на пр. Машерова в Минске (рук. арх. О. Воробьев, 2012) пересекает мощный угловатый массив красного цвета, устремленный вперед и вверх, – архитектурная метафора кристалла калия. Стекланный фасад усиливает образные ассоциации и смягчает тревожный эффект резких смелых форм. Контрастно внешнему облику выглядит интерьер здания. Криволинейная пластика ограждений на этажах и завитки винтовой лестницы плавно закручивают пространство атриума ввысь. Теплая текстура дерева в отделке стен смягчает холод металла и стекла, создавая чистый элегантный образ интерьера.

Динамика и мощь конструкций, которые формируют образ расходящихся лучей, передают символизм архитектуры музея Великой Отечественной войны (гл. арх. В. Крамаренко, Минск, 2014). Сложные асимметричные и brutальные формы здания сменяются в интерьере экспозиционной галереи «Дорога войны» сочетанием жестких конструктивных форм, динамично рассекающих пространство. Остекленные поверхности фасада разрывают глухие бетонные плоскости, добавляя экспрессии в общее впечатление.

Наряду с тенденцией развития рационалистической тенденции в сторону минимализма, эстетики простых форм и конструкций, выделяется стилистический подход, при котором практическая целесообразность и экспрессивные решения сталкиваются в одном образе. Развитие идей функционализма в сторону обогащения выразительности внешней формы и усиление эмоционального впечатления происходят за счет обогащения цветовой палитры, игры текстур и материалов, пластичного членения фасадов. Так вертикальный ритм лент окон и облицовки, динамичные изломы стекланных поверхностей фасада добавляют экспрессии жесткой геометрии бизнес-центра «Kiroff» (рук. Вадим Дражин, гл. арх. Алексей Тихончук, Минск, 2014). Для выявления динамичности, выразительности крупномасштабной пластики Дворца художественной гимнастики в Минске (гл. арх. И. Скоробогатая, 2018) используется контраст цвета и формы, криволинейная пластика сочетается с яркой геометрией фасадной плитки. Метафора гимнастической ленты отражается во внешней отделке – будто лентой окутаны стекланные объемы корпусов. Перфорация и стекло на фасадах также облегчают образ крупномасштабного сооружения.

Тема ленты продолжается в интерьере в пластике потолка. Белые волны потолочных конструкций добавляют экспрессии в спокойное минималистичное пространство холла.

Мы можем наблюдать развитие рационалистических идей авангарда и пострационализм в подборе художественных приемов с целью создания драматических эффектов в интерьерных решениях некоторых офисов. В основе художественной идеи интерьера офиса компании Stark Games (арх. студия STUDIO 11, Минск, 2018) использование интерпретации модернизма в сочетании с необычным колористическим решением. Приглушенные контрастные оттенки, мягкие формы, драпировки, в качестве дополнительных перегородок, подсветка в тон колористическому решению создают эффект декораций в зоне переговоров. Также и монолитный блок кухни, выделяясь контрастным решением фасадов на фоне серых «металлических» поверхностей пола и потолка, выглядит декорацией к фильму 80-х. Тонкое соотношение тонов, игра мягких и жестких теней, подчеркивающих пространственные формы, усиливают театральный эффект.

Любопытна тенденция обращения к образам советских неоконструктивистов 70–80-х гг. в дизайне интерьеров. Стилистические отсылки к типичным интерьерам советских времен окрашены романтизированным, ностальгическим флером. Заимствования носят ассоциативный, игровой характер. В отличие от конструктивизма, большое значение уделяется художественно-композиционным аспектам. Эффект театральности, экспрессивности играет доминирующую роль по отношению к рациональности и конструктивности, которые при этом не теряют в качестве.

Так в основу концепции офиса Vizor Games Vol.4 (арх. студия STUDIO 11, Минск, 2016) легли ассоциации, отсылающие к советскому периоду истории и переосмысляющие эстетику модернизма в современной интерпретации. Радиальные скругления перегородок, арок, ограждений, округлые формы светильников и некоторых элементов мебели в сочетании с простыми лаконичными поверхностями задают неоавангардистский тон. Офис отличается единством цветового решения во всем пространстве. Выразительным акцентом интерьера является перегородка, выполненная из стеклоблоков и густо оформленная нефролеписом. И комнатный папоротник, и стеклоблоки были популярны в оформлении интерьеров общественных сооружений того периода, а в данном интерьере выступают аллюзией советского времени. Отсылкой к периоду позднего конструктивизма являются и структурные глазурованные плиты,

которыми отделана одна из стен, и окраска стен на 2/3 высоты. Активным элементом среды выступает потолок с открытыми коммуникациями, выкрашенный в сложный оттенок красного, что придает некую интимность, камерность среде.

Заключение. В контексте постмодернизма в архитектуре и дизайне развиваются рационалистическая и пострационалистическая тенденции, которые опираются на наследие авангарда, с одной стороны, и новые подходы в проектировании и строительстве, психологии, философии, с другой. Первая из них акцентирует строгую рациональность, вторая – экспрессивность художественного языка.

В зависимости от художественной концепции авангардистов, взятой за основу, проявления рационалистической тенденции в архитектуре и дизайне имеют свои характерные особенности, которые отражаются на функционально-эстетическом решении среды. Часть направлений основывается на работе с чистой геометрией, на идеях «организованной пустоты», определяя функционально-пространственную организацию через бинарные отношения «фигуры и фона», «массы и пустоты». Такой подход проявляется в создании лаконичной, минималистичной среды с тактичным введением сдержанных акцентов. Художественное начало в рациональном подходе к форме и функции придает архитектурному/дизайнерскому решению лаконичность и изящество.

Пострационалистическая тенденция в архитектуре и дизайне подразумевает упор на экспрессивность, эмоциональность, сензитивность в среде. Современные технологии наряду с решением функциональных задач, повышающие качества среды и деятельности человека, позволяют создавать архитектурные метафоры, которые работают на эмоционально-чувственное восприятие. Активно используется цвет как символическое и экспрессивное средство. Большое значение в среде уделяется художественно-композиционным аспектам. Функциональная среда из стандартизированной, прагматичной, усредненной перерождается в экспрессивное пространство, сохраняя свою целесообразность, но при этом не вознося ее выше композиционно-художественной выразительности.

ЛИТЕРАТУРА

1. Изофатова, Е.В. Тенденции трансавангарда в белорусских арт-практиках конца XX века: автореф. дис. ... канд. иск. наук: 17.00.09 / Е.В. Изофатова; БГУКИ. – М., 2018. – 27 с.
2. Шамрук, А.С. Архитектура Беларуси XX – начала XXI в.: эволюция стилей и художественных концепций / А.С. Шамрук. – Минск: Беларус. навука, 2007. – 335 с.: ил.
3. Иконников, А.В. Архитектура XX века. Утопии и реальность: в 2 т. / под ред. А. Кудрявцевой. – М.: Прогресс-традиция, 2002. – Т. 2. – 672 с.

Поступила в редакцию 30.06.2020

ОБЩНОСТЬ ТРАДИЦИЙ БРАГИНСКОГО СТРОЯ НА БЕЛАРУСИ И НАРОДНОГО КОСТЮМА КИЕВСКОГО ПОЛЕСЬЯ

Кляповская А.А.

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

Статья посвящена анализу брагинского строя и народного костюма Киевского Полесья конца XIX – начала XX века с целью выявления общих художественных традиций в их крое, цветовом решении, композиционном размещении орнамента и технике его выполнения как явления в народной культуре на белорусско-украинском пограничье. Рассмотренные женские комплексы народного костюма Полесья выделяются богатством художественно-пластических форм, декоративностью, разнообразием деталей, широким диапазоном используемых средств украшения – различных техник узорного ткачества и вышивки, аппликационных нашивок, тесьмы, лент, кружев. Установлены художественные особенности составляющих частей брагинского строя и народного костюма Киевского Полесья. Акцентируется внимание на способах ношения, местных названиях текстильных деталей женского костюма, которые подчеркивают самобытность локальных зон.

Актуальность исследования данной темы обусловлена осмыслением общности корней культурного наследия белорусского и украинского этносов, важным элементом которого является женский народный костюм Полесья.

Ключевые слова: народный костюм «строй», Полесье, художественные традиции, белорусско-украинское пограничье.

(Искусство и культура. – 2020. – № 3(39). – С. 22–29)

COMMON TRADITIONS OF BRAGIN ORDER COSTUME IN BELARUS AND FOLK COSTUME OF KIEV POLESIIYE

Klyapovskaya A.A.

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

The article deals with the analysis of Bragin Order Costume and folk costume of Kiev Polesiye of the late XIX – early XX centuries in order to identify common artistic traditions in their methods of cut, color scheme, compositional placement of the ornament and the technique of its execution as a phenomenon in the folk culture on the Belarusian-Ukrainian borderland. The considered women’s folk costume complexes of Polesiye are distinguished by the richness of artistic and plastic forms, decorativeness, a variety of details, a wide range of decoration tools used – various techniques of patterned weaving and embroidery, appliqué stripes, braid, ribbons, lace. The artistic features of the components of Bragin Costume and folk costume of Kiev Polesiye are established. Attention is focused on ways of wearing, local names of textile details of women's costume, which emphasize the identity of local zones.

The relevance of this research is due to the understanding of the common roots of the cultural heritage of the Belarusian and Ukrainian ethnic groups, an important element of which is the women’s folk costume of Polesiye.

Key words: Folk Order Costume, Polesiye, artistic traditions, Belarusian-Ukrainian borderland.

(Art and Cultur. – 2020. – № 3(39). – P. 22–29)

Белорусско-украинское пограничье является зоной этнокультурных контактов, где в конце XIX – начале XX века бытовали похожие комплексы народного костюма. Брагинский строй

и народный костюм Киевского Полесья имеют много общего. Они состояли из сорочки, несшивной поясной одежды – понёвы-плахты или юбки-андарака с безрукавкой или андарака

Адрес для корреспонденции: todaybeautifularts@gmail.com – А. А. Кляповская

с лифом, фартука (фартука-«запаскі»), пояса, головного убора чепца с наметкой или платка. Для брагинского строя и народного костюма Киевского Полесья характерно богатство текстильных форм, пышность орнаментальной композиции, сочетание деталей, исчезнувших в разные исторические периоды, равновесие тональных и цветных текстильных частей, которые композиционно дополняли друг друга, подчеркивая стройность и статность женской фигуры (рис.1; 2).

Территория бытования комплексов народного костюма соотносится с историко-этнографическими регионами Восточного Полесья Беларуси и Среднего Полесья Украины, которые разделены государственной границей [1, с. 12; 2, с. 150]. Брагинский строй был распространен на территории Брагинского, Хойникского и Лоевского районов Гомельской области Беларуси [3, с. 1056]. Киевское Полесье Украины охватывает Чернобыльский, Полесский, Макаровский, Иванковский, Киево-Святошинский, Вишгородский, Бородянский районы Киевской области, Малинский, Радомышльский районы Житомирской области [4, с. 27].

В контексте историко-этнографического районирования народный костюм Беларуси изучали М. Винникова [5; 6], М. Жабинская [7], О. Лобачевская [8], Л. Молчанова [9], М. Романюк [1], а Украины – Л. Булгакова-Ситник [10], Т. Кара-Васильева [11], О. Космина [4], Т. Николаева [10], Л. Пономар [2] и другие исследователи [13]. Отметим, что Л. Маслова [14] и И. Смирнова [3] необоснованно отнесли брагинский строй к комплексам традиционного костюма региона Поднепровья.

Иконографическим материалом для изучения народного костюма Беларуси является альбом М. Романюка, где опубликованы архивные и сделанные автором фотографии во время экспедиций 1967–1980 гг. [1]. Им выделены основные белорусские региональные и локальные народные костюмы, называемые «строями», один из которых брагинский строй. Материалами для анализа в статье послужили музейные коллекции народного костюма Беларуси: музея Гомельского дворцово-паркового ансамбля, Музея древнебелорусской культуры Центра исследований белорусской культуры языка и литературы НАН Беларуси, Ветковского музея старообрядчества и белорусских традиций имени Ф.Г. Шклярова (г. Гомель и г. Ветка); и Украины: Государственного научного центра защиты культурного наследия от техногенных катастроф, Музея национальной архитектуры и быта «Пирогово»,

Народного центра народной культуры «Музея Ивана Гончара» (г. Киев). Территория бытования брагинского строя Беларуси и народного костюма Киевского Полесья относится к зоне послечернобыльского отселения, поэтому в наше время не возможно провести дополнительные полевые исследования. Таким образом анализ и обобщение ранее накопленного белорусскими и украинскими учеными материала является актуальной исследовательской задачей.

Цель статьи – выявление общих художественных традиций брагинского строя и народного костюма Киевского Полесья конца XIX – начала XX века, и проявления в них особенностей на белорусско-украинском пограничье.

Традиционные женские сорочки. Орнаментированная рубашка играла важную композиционную роль в народном костюме, объединяя все элементы в художественное целое, завершая его пластический образ (рис. 3; 4). На Полесье традиционно шили сорочки из домотканого льняного или конопляного полотна, а с начала XX века из хлопчатобумажной ткани – «перкаля». Они были длинные с цельнокроеным рукавом и поликового кроя с прямыми плечевыми вставками, пришитыми по утку («палікі», «прырамкі» бел., «полики», «наплічок», «плічка» укр.). Три полотнища станины и полики собирались в сборку под воротник-стойку, который застегивался на пуговицы. Рукава внизу оформлялись манжетами («чахлы» бел., «чохла» укр.) и застегивались на льняные пуговицы. Такой крой сорочек характерен восточным славянам [14, с. 605]. Сорочки украшали на поликах, по всему полю рукава, на манжетах и воротнике, а на Киевском Полесье также на манишке (рис. 5). Их носили в комплекте с несшивной поясной одеждой, поэтому украшался подол узорным ткачеством или вышивкой. Использовали для этого хлопковую пряжу («запалач», «запалаць» бел., «заполоч» укр.). Традиционное цветовое решение орнамента – бело-красно-черное (синее) и белым по белому. Доминировал красный цвет, а черный или синий – графически его дополняли. В местах соединения частей кроя применялись декоративные соединительные швы, которые со временем из-за трудоемкости выполнения стали заменять имитацией – нашивкой полоски с вышитым геометрическим орнаментом [3, с. 1057]. Общей традицией орнаментации сорочек было использование узорного ткачества и вышивки набором («уперад іголку» бел., «набирування», «затягування» укр.), счетной гладью и крестом. Для декора

характерен геометрический или геометризованный растительный орнаменты: ромбы, треугольники, восьмиконечная звезда-розетка, крестики, зубчатые или прямые линии. Ромбо-геометрический орнамент, как отмечает О. Лобачевская, является одним из главных признаков белорусского текстильного канона [8, с. 110]. Он встроен в структуру текстильного канона в аграрных культурах восточных славян, в том числе народов, которые с древности бытовали на изучаемых территориях, что обусловило общность ромбо-геометрической орнаментации на белорусско-украинском пограничье. На рукавах сорочек характерны три композиционные схемы орнамента: полосы разной ширины; отдельные орнаментальные мотивы размещены в шахматном порядке по всему полю; орнаментальная сетка с восьмиконечными звездами-розетками. Украшали растительными орнаментами: древа жизни, «лиштва», 8-лепестковые цветы. Они размещались крупным одноразмерным узором по всему рукаву. В конце XIX – начале XX века в брагинском строе и костюме Киевского Полесья сорочки вышивали счетной гладью белым по белому (рис. 6; 7). В крестьянской среде она распространилась под влиянием культуры высших сословий. По мнению Т. Кары-Васильевой, бытование вышивки «біллю» на пограничье Украины и Беларуси – следствие культурного взаимовлияния [11, с. 57]. На Киевщине растительные орнаменты отличались массивностью форм, которые выполнялись в технике счетной глади «в прикріп». Она идентична вышивке золотом или серебром – «золотошивництву», технике, известной со времен Киевской Руси [11, с. 4]. Про вышивку «біллю» и растительные узоры, вышитые гладью «в прикріп», упоминается в описях имущества казацкой старшины конца XVII – начала XVIII века [13, с. 9–15]. В конце XIX – начале XX века на территории Полесья сложилась общая традиция использования «брокеровских узоров», для которой характерны техника вышивка крестом, использование красного в сочетании с черным цветом, геометрические и растительные орнаменты (рис. 8). Распространение нового орнамента существенно не повлияло на изменение традиционной структуры размещения декора в строе [8, с. 380–382].

С середины XIX века с развитием капиталистических отношений территория Полесья испытывала социально-экономические изменения, что обусловило новации в народном костюме. Создание железных дорог и магистралей (с 1859 г. Белорусский тракт: Орша–Могилев–Гомель, с 1874 г. Либаво-Роменская, Полесская), развитие

ремесленно-промышленной деятельности и торгово-денежных отношений способствовали быстрому экономическому развитию региона. В конце XIX – начале XX века в народном костюме Полесья происходит замена домотканых полотен фабричными тканями. В крестьянскую среду проникли новые формы одежды, присущие городской европейской моде [14, с. 752]. На Киевском Полесье (Полесском, Чернобыльском и Иванковском районах) и Брагинщине (Брагинском и Лоевском районах) с конца XIX века распространилась разновидность поликового кроя женской сорочки с четырехугольным вырезом, который является переходным к типу рубашек «на гестці», не имевших плечевых вставок. Исследователь Л. Пономар считает украинским влиянием появление этого кроя сорочек в смежных районах Беларуси [2, с. 153]. Сорочка имела квадратный вырез горловины, прямоугольные части (рукав, станину) моделировали за счет присборивания, прямые плечевые вставки перпендикулярно пришивали до «гестки», рукава укоротились до локтя и по краю собирались на эластичную тесьму, украшались оборкой. Впереди ниже «гестки» как декоративное украшение пришивали «манішку». В Украине сорочки такого типа называли «голошийкі», а на Беларуси – «галаплечкі» [3, с. 1059]. Для их пошива нередко пользовались услугами портних. Сорочки на «гестках» украшались вышивкой крестом или гладью черного, зеленого цветов или полихромией. Растительный или геометрический узор размещался вокруг горловины на кокетке спереди и сзади, на манишке, по нижнему краю, по верхнему и нижнему краю рукава и на его оборке. В сорочках на «гестках» подол, как правило, не украшали (рис. 9).

Характерной общей чертой брагинского строя и женского костюма Киевского Полесья являлось разноцветное бисерное шейное украшение с геометрическим орнаментом, шириной около 3 см, нашитое на ткань, бересту или картон (рис. 10). Оно композиционно дополняло художественный образ народного костюма белорусско-украинского пограничья Полесья. В народной лексике Полесья шейное украшение называлось: «пляцёнка», «лучкі» – Полесский, Чернобыльский районы Киевской области; «кружка», «лавочка», «лучка», «пляцёнка» («пляцёначка»), «маніста», «каралі», «знізкі», «намісто» – Брагинский, Хойникский районы Гомельской области [3, с. 1060].

Особенности поясных и нагрудных безрукавных текстильных предметов народного костюма. Поясная одежда прикрывала

нижнюю часть фигуры и гармонично сочеталась с описанными выше типами сорочек. Брагинский строй и женский костюм Киевского Полесья выделялись разнообразием форм поясной одежды. Общей чертой для изучаемых комплексов народного костюма является бытование архаичной несшивной поясной одежды: понёвы – на Беларуси, плахты – на Украине, которая предшествовала сшивной юбке. Такой тип женской поясной одежды характерен восточным славянам, где термины «понёва» и «плахта» являются общими для них в значении куска ткани: плат, платно, полотнище ткани [14, с. 621, 629; 12, с. 75]. Отмечается два этапа одевания понёвы: с наступлением половой зрелости и в день свадьбы. Понёва-плахта состояли с одной части тканого шерстяного прямоугольного полотна или с 2–4 частей длиной до 200 см, которые не сшивались между собой, а лишь укреплялись на поясе или сшивались до середины, сшитой частью покрывалась задняя часть тела, две свободных части («крила», «криси») заворачивались к переду и спускались одна на другую. Ее укрепляли поясом, под который иногда подтыкали передние куты крыльев. Сзади крылья расходились, из-под них было видно часть сшитой половины понёвы-плахты. Декоративный рисунок белорусской понёвы – тканая клетка в бело-черно-оранжево-красном колорите или желто-белый рисунок по-черному или синему полю, разных геометрических узоров. Украинские плахты отличались клетчатым орнаментом, который располагался в шахматном порядке (рис. 11). При ткачестве плахтового полотна использовалось большее количество цветов: красно-черно-белый с незначительным добавлением синего, желтого. Мастерицы ткали плахты переборной техникой ткачества, украшая разнообразными узорами под названием: «борисівка», «тарілковий», «огірковий», «гречка», «стовпата», «мудра», «коропова луска», которые выполняли способом «під дошку» с помощью дополнительного разноцветного перебора. Использовали для этого шерстяные нитки домашнего или фабричные производства. На Украине центром полесского переборного ткачества являлось село Обуховичи Иванковского района Киевской области. Изготовление понёв-плахт требовало определённых знаний и навыков ткачества, поэтому их заказывали у мастеров-специалистов. На белорусско-украинском пограничье Полесья в конце XIX – начале XX веков понёву-плахту сменила шерстяная юбка «андарак», дольше всего ее носили только женщины старшего возраста. При этом в селе Неглюбка Ветковского

района Гомельской области Поднепровья Беларуси такой наряд женщины надевали в праздничные дни до второй половины XX века [7, с. 54–72; 4, с. 29]. На Украине ношение плахты было распространено на территориях Средней Наднипрящины, Черниговщины, Полтавщины.

Характерной особенностью народного костюма Киевского Полесья и брагинского строя (Лоевский район Гомельской области) является фартук-«запаска». «Запаска» – это архаичный шерстяной однополковый фартук, вытканый в технике закладного ткачества (рис. 12). Название «запаска» указывает на функционирование несшитых форм поясной одежды. До 1920-х гг. ее изготавливали в домашних условиях или заказывали специалистам. Запаску имели право носить только замужние женщины. На Киевском Полесье такие закладные фартуки носили вместе с клетчатой полихромной плахтой и поясом до распространения сшивных юбок, поэтому они в основном были однотонного красного цвета, если фабричные – красного, зелёного, синего цветов [4, с. 29]. Традиция ношения фартука-«запаски» с несшивной поясной одеждой типа плахты бытовала на Туровщине и Мозырщине [8, с. 220]. Фартуки-«запаски» ткали по льняной основе шерстяными нитями с полихромными геометрическими орнаментами. В нижней части фартука размещены горизонтальные полосы с орнаментальными мотивами – лишты, крестоподобных фигур, прямоугольников, треугольников, квадратов, ромбов, пульсирующих полос, черточек, ступенчатых столбиков. Встречались запаски с одним центральным крупным орнаментальным элементом в бордюрном обрамлении, которые напоминали фрагмент узорного ковра. Композиции и техника выполнения этих фартуков свидетельствуют о том, что на белорусско-украинском пограничье было значительное влияние килимового ткачества. Традиция использования техники закладного ткачества в народном текстиле на белорусско-украинском Полесье сложилась в период XVII – XIX веков под влиянием внешних и внутренних культурных экономических факторов: экспорта импортных тканей, килимов с Востока, их мануфактурного местного производства на территории Беларуси и Украины [8, с. 216–219]. На Полесье выразительным примером влияния ткачества килимов и на их орнаментику являются килимовые фартуки, характерные для народного костюма Житомирского Полесья и ельско-наровлянско-го строя, а также длинные орнаментальные рушники в технике закладного ткачества под

общим названием – «завеска», которые бытовали на пограничных территориях Беларуси с Украиной. Г. Маслова, отмечает, что одежду типа панёвы – плахты – заправки следует считать общеславянской [14, с. 635]. Вместе с килимовыми фартуками изготавливались архаичные льняные белые «заправки» с красно-синими (черными) ткаными полосами («перетичками») или вышитыми набором («по чисницях») бордюрами с геометрическим орнаментом по краю полотна, низ дополняли рюшами или кружевом. На Брагинщине их называли: «запіна», «запінка», «запанка», «полаг» [3, с. 1059].

В конце XIX – начале XX века на Полесье носили длинные льняные или хлопчатобумажные, шерстяные юбки «андарак» («літнікі»). Исследователи славянской традиционной одежды связывают название «андарак» с немецким словом «die Unterrok» (нижняя юбка) или «inderak» [14, с. 633]. На белорусско-украинское Полесье слово «андарак» проникло от польских, немецких поселенцев или еврейских портных [10, с. 486]. Андарак шили из трех-четырех частей. Одноцветные андарак и юбки преобладали из красной или малиновой домотканой шерстяной ткани, присобранные сзади и по бокам и заключенные в складки, по нижнему краю украшались нашитыми контрастными лентами (Полесский, Чернобыльский районы Киевской области, Брагинский, Лоевский районы Гомельской области). На полосатых андаракх длинные красно-бело-черные-охристые полосы были расположены вертикально. Носили андарак в клетку (красно-черно-зелено-синие полосы) – Брагинском, Хойникский, Лоевский районы Гомельской области – «у клетачкі», «у полоскі»; Полесский, Иванковский районы Киевской области – «у клітку», «решітом». Вытканное в длину полосы полотно закладывали в складки. Вверху заложенные складки заводили в узкий пояс, который пришивался по верхнему краю андарака и удерживал юбку на талии. Иногда оставляли переднюю часть гладкой с целью экономии материала. Активные торговые отношения населения Полесья (с XVII в. торговый тракт Мозырь-Любеч), ввоз с конца XVIII в. продукции с центров текстильной промышленности России, обусловили полихромную женской поясной одежды [8, с. 150]. Характерной особенностью брагинского строя было ношение андарака «кубарам», что по силуэту напоминало понёвный комплекс – подоткнув спереди юбку под пояс и прикрыв фартуком, при этом сзади образовывался широкий отгиб, напоминающий карман, а спереди и с боков открывался

красиво украшенный подол сорочки (рис. 13). М. Винникова отмечает, что такая традиция ношение шерстяной юбки «кубарам» бытовала в Добрушском районе Гомельской области и связана она с желанием сохранить в новом типе шитой поясной одежды привычную по пластике форму понёвы, которая драпировалась вокруг стана и придерживалась поясом [6, с. 108–109].

С начала XX века на Полесье для изготовления юбок начали использовать фабричные тонкие шерстяные (кашемира, терна, драдедама) или хлопчатобумажные ткани (тика, коленкора, сатина). На Брагинщине распространенной была ткань «альпака», поэтому юбки имели соответствующие названия: «альпіговая спадніца», «спадніца-альпіга» [3, с. 1059]. Домотканые андарак и фабричные юбки подшивали атласной лентой или шелковой тесьмой в виде короткой бахромы: «штотачкай» – на Беларуси (село Переделка Лоевский район), «щіточкою» – на Украине. Носили юбки вместе с льняными или хлопчатобумажными фартуками белого или черного цветов. Фартуки шили из одной или двух частей, украшали красно-черными или полихромными вышитыми растительными узорами в двух-трех горизонтальных бордюрах, по низу – широкими рюшами. Вышивку на фартуке часто дополняли кружевом, нашивками разноцветного сатина, лентами разной ширины. В брагинском строе праздничные фартуки зажиточные крестьянки шили из фабричной шерстяной ткани, однотонной или с цветочными узорами, который называли «цярно-вы хвартух» [3, с. 1060]. В середине XX века в традиционном костюме происходит трансформация юбки из легких «крамных» тканей, она укорачивается и носят ее с перкалевыми фартуком, украшенным по низу лентами и кружевом. Необходимым элементом женского костюма Полесья был шерстяной тканый или плетеный пояс, который носили вместе с поясной одеждой, темно-красного, зеленого цветов, однотонный или с красными, желтыми полосами на концах. Концы пояса украшались бахромой с кисточками. В конце XIX века распространились пояса из тонкой фабричной шерсти красного, зеленого, синего и фиолетового цветов, которые иногда с обоих концов украшали «тамбурной» вышивкой в виде большого цветка [11, с. 168]. С его помощью драпировался свободный стан сорочки, подчеркивалось пропорциональное соотношение верхнего и нижнего объемов костюма, формировался его силуэт.

В конце XIX – начале XX века одним из неотъемлемых элементов брагинского строя и

женского костюма Киевского Полесья является безрукавка, которая одевалась поверх сорочки. В брагинском строе бытовала безрукавка с коротким лифом, черного цвета с зауженными снизу боковыми швами, прямоугольным вырезом, обрамленным ярко-красной тканью. Проймы обшиты тканью красного цвета. Впереди она украшена тесьмой зеленого и красного цветов, застегивается на пять металлических пуговиц. На Киевском Полесье короткая безрукавка шилась без подкладки из красного, бордового домотканого полотна или сатина, имела небольшую округлую горловину, плотно обтягивала стан, по линии талии до груди украшалась полосой черного сатина и желтой тесьмой. Проймы и вырез горловины обшивались черным сатином, впереди лифа отделанная вертикальными полосами черного цвета, обрамленными желтой тесьмой. Застегивалась она на пуговицы. Об общности происхождения безрукавки с коротким лифом на Полесье Беларуси и Украины свидетельствует общее ее название «кабат». Этот термин пришел из турецко-персидской культуры, где «каба» означает кафтан [5, с. 11]. О генезисе безрукавок нет единого мнения. Одни исследователи утверждают, что ее происхождение восходит к средневековью, когда безрукавка состояла из лямок и пояса, которые поддерживали юбку; другие утверждают, что безрукавка появилась в XV века в результате разделения верхней части облегającego платья и низа [10, с. 486]. Характерной особенностью народного костюма Киевского Полесья было бытование безрукавки «керсетки» (рис. 15). Безрукавка имела удлиненный приталенный силуэт, который подчеркивал стройность женской фигуры, цельнокроеные полочки и отрезную по талии спинку, к которой пришивалась баска, собранная во встречные складки-клинья («вуса»), перед оставался свободным, не приталенным. Ее шили из черного, темно-синего, коричневого, зеленого или красного сатина или из тонкой шерсти на полотняной подкладке. Небольшой округлый вырез спереди и края безрукавки обшивали или украшали аппликацией из черного плиса, бархата с зубцами и декоративной разноцветной фигурной строчкой с акцентом в нижнем углу, который имел название «наріжник» [11, с. 168]. Безрукавки Киевского Полесья похожи кроем на «керсетки» Среднего Поднепровья Украины. На Беларуси безрукавки с таким кроем бытовали в Гомельском, Ветковском, Добрушском районах Гомельской области, которые распространились под влиянием украинских культурных традиций, что наблюдается и в названии этого типа одежды – «карсетка» [2, с. 19].

На белорусско-украинском пограничье в 1920–1950-х гг. новинкой моды стала юбка с нагрудником – своеобразный сарафан с пришитым лифом из домотканой шерстяной или фабричной ткани: красного, зеленого, синего или черного сатина (рис. 15; 16). На Полесье такой тип одежды был распространен в Чернобыльском районе Киевской области: села Чапаивка, Староселье – «нагруднік»; села Терехи, Опачичи – «нагрудник зо сподніцей»; село Паршиив – «плаття», «шандарак» и Брагинском районе Гомельской области – «спадніца з нагруднікам» [10, с. 484–486; 5, с. 22]. Этот вид одежды не имел прямых аналогов в традиционном костюме украинцев, в отличие от белорусского «кабата з андарак» или «саяна с лифом», что распространялся в районах Гомельской и Могилевской областей, расположенных на пограничье с Россией. Юбка с лифом имела довольно сложный крой и технологические особенности пошива. Это было приталенного силуэта платье без рукавов, где нагрудник плотно охватывал стан. Лиф соединяли с юбкой, пришивая его по поясу. Передняя часть лифа делалась на кокетке, имела небольшой прямоугольный или округлый вырез и застегивалась посередине на пуговицы. Вырез горловины и проймы рукавов были подшиты с изнанки. Пазушный разрез оформлялся планкой, ширина которой соответствовала ширине пояса. Нагрудная часть лифа собиралась фестончатой сборкой и нашивалась наверх кокетки. Спинка лифа имела рельефные швы, которые имитировали более сложный крой. Низ сарафана заканчивается собранной в складки юбкой. В нем учтен народный опыт традиционного конструирования юбки, когда переднюю полку не прособирали, а все складки группировали по бокам и сзади [10, с. 484; 5, с. 23]. Такую одежду надевали через голову. Шили ее, как правило, местные портные. Часто полочки «спадніцы з нагруднікам» украшали продольными строчками-защипами в два-три ряда, узкими полосами из ситца или сатина нашивали на кокетке, а широкими – на подоле юбки. Юбка с лифом села Чапаевцы и села Староселье Чернобыльского района Киевского Полесья по крою и конструкции аналогична сарафану села Гдень Брагинского района Гомельской области. Несколько отличается декор. В селе Староселье Чернобыльского района Киевской области вырез горловины украшали пришитыми зубчиками из ткани, на спине вырезали горизонтальную полосу, в которую вшивали зубцы из ткани, что создавало эффект ажурных ромбических вставок [10, с. 485]. В 1950-х гг. такой сарафан носили с ситцевыми

блузками, украшавшимися композициями из полихромных растительных мотивов, вышитых крестиком или гладью. При этом под юбку с нагрудником надевали нижнюю, более длинную полотняную юбку, подол которой был отделан вышивкой и кружевом. Спереди, согласно давней традиции, одевали ситцевый передник с вышивкой. Происхождение юбки с лифом исследователи связывают с западноевропейскими костюмами, которые утвердились в Европе уже с XV в. и сблизают юбку с нагрудником с русским сарафаном на лямках, появившимся с середины XIX в. как новая модная форма одежды [14, с. 636; 10, с. 137]. По мнению Л. Булгаковой-Ситник, юбку с нагрудником необходимо рассматривать как пример модификации традиционных видов костюма, так как, вероятнее всего, это была молодёжная одежда, которую в прошлом не носили представители старшего поколения [10, с. 486]. Распространение этого вида одежды на смежных районах Беларуси и Украины свидетельствует об активном принятии полесскими женщинами модных тенденций в народном костюме и следует его считать общим явлением на белорусско-украинском пограничье.

Традиции головного убора. Завершающим композиционным элементом всего комплекса женского костюма был головной убор. Наиболее давним головным убором на белорусско-украинском пограничье Полесья была наметка: голову поверх чепца завивали и завязывали, в соответствии с местными традициями, длинным куском простого муслина или кисейным рушничоподобным льняным полотном белого цвета с очень сдержанным украшением концов – обычно несколько узких тканых полосок красного цвета или узкий вышитый бордюр из простых орнаментальных мотивов, иногда – оформление концов только краевым декоративным швом. В конце XIX – начале XX века на Полесье начали носить квадратные домотканые или фабричные платки, которые завивали на подобии намёток. Платки вывязывали на чепцы («чапэц», «чепак», «капур» бел., «очіпок», «каптур» укр.). В брагинском строе чепец был темного или красного цвета из фабричной ткани, украшался аппликацией, рюшами или тесьмой [3, с. 1060]. А на Киевском Полесье в основном были «каптури» однотонного желтого цвета или вышитые разноцветной хлопковой пряжей (рис. 17), а также носили чепцы в виде маленькой шапочки с плоским дном и узкой полосой по краю, которую стягивали по объёму головы шнурочком. Их заказывали портнихам в швейных мастерских или покупали на рынках и «крамах».

Платки выделялись большим разнообразием цветового решения, материала, размера и украшений. Существовало множество способов завязывания на Беларуси и Украине платков в зависимости от их размеров и местных традиций. Характерной особенностью Киевского Полесья было вывязывание двух домотканых платков на чепце. Сначала на чепец повязывали белый в красные полосы или клетку домотканый платок, концы которого завязывали на затылок и спускали на спину. Второй платок, небольшого размера, пропускали через подбородок и завязывали на макушке головы, оставляя небольшие торчащие концы [4, с. 33]. На Брагинщине носили небольшие хлопковые или льняные платки «канаплянки» [3, с. 1060]. Простые фабричные платки с цветочными орнаментами на Беларуси называли: «партнічок», «падводжанка», «бацістаўка», а праздничные тонкие – «мусліноўка», «расцяганка», «шаллянка», «церноўка». Общей традицией было бытование домотканых или фабричных квадратных платков (150x150) однотонных и разноцветных, иногда в клетку, с бахромой. На Беларуси их называли: «абапінаха», «пакрыванка», «укручуванкі», а на Украине – «опинанкі», «напиночки». Такими платками оборачивались, накидали на голову и плечи, один конец закидали через плечо, который сзади свисал. Под него одевали еще платок значительно меньших размеров («заматанку»), который натягивали на лоб, обматывали вокруг шеи и завязывали сзади.

Заключение. Анализ брагинского строя и народного костюма Киевского Полесья конца XIX – начала XX века выявил ряд общих художественных традиций. Для изучаемых комплексов народного костюма белорусско-украинского пограничья Полесья характерно сорочка с общим поликовым кроем, бисерное шейное украшение, несшивная поясная одежда: понёва-плахта и архаичная шерстяная тканая «запаска» как переходная форма одежды к сшивной юбке, яркая шерстяная юбка-андарак и юбка с лифом с общим кроем, тонкий льняной или хлопчатобумажный фартук, безрукавка, пояс, головной убор: наметка или платок с чепцом. Общий художественный канон прослеживается на сорочках в их тканых и вышитых ромбо-геометрических орнаментах, сетчато-ромбических бордюрных композициях, триаде бело-красно-черного (синего) цветового решения, традициях применения вышивки «набором», техники счетной глади, вышивки «белым по белому» и крестом (брокаровские узоры), а также на тонких фартуках и наметках в их

художественно-композиционном принципе декорирования красно-синими (черными) ткаными полосами и вышитыми бордюрными узорами по нижнему краю полотна. Развитие транспортно-экономических связей в регионе, близость с центрами текстильной промышленности, проникновение в крестьянскую среду образцов городской европейской моды в середине XIX – начале XX века обусловили трансформацию народного костюма на белорусско-украинском пограничье Полесья. На смену традиционным приходят новые формы одежды из фабричной ткани: сорочки с кроем на кокетке – на «гестке», с растительными однотонными или полихромными вышитыми узорами, укороченные юбки, тонкие однотонные или с цветочными узорами фартуки, юбка с нагрудником, безрукавки. В целом художественные традиции в народный костюм Полесья на белорусско-украинском пограничье имеют общеславянскую основу, которая сформировалась в результате активного этнокультурного взаимодействия белорусов и украинцев. Специфические художественные особенности выявлены в сорочках – украшенной манишке, рукавах, которые отличались массивными растительными узорами, вышитыми счетной гладью «в прикріп», ношении «керсеток», клетчатой плахты с килимовой «запаской» и поясом, которые присущи женскому костюму Киевского Полесья. Характерной особенностью брагинского строя было ношение андарака «кубарам», что указывает на давнюю традицию бытования несшивной поясной одежды – понёвы, предшествующей сшивной юбке. Следует отметить, что в брагинском строе и костюме Киевского Полесья художественные отличительные черты также выражены в цвете, крое и декоре коротких безрукавок, в отделке юбки с нагрудником и чепцов, разнообразии платков. Разнообразие декора в народном костюме на белорусско-украинском пограничье свидетельствует о

процессе творчества каждой полесской женщины, ее стремлении сделать свой костюм красивым. Белорусские и украинские названия текстильных предметов женского костюма указывают на богатство диалектной культуры Полесья и своеобразии локальных зон.

ЛИТЕРАТУРА

1. Раманюк, М.Ф. Беларускае народнае адзенне = Белорусская народная одежда: альбом / М.Ф. Раманюк. – Минск: Беларусь, 1981. – 473 с.
2. Пономар, Л.Г. Народная одежда украинско-белорусского и украинско-польского пограничья: ареальный и этногенетический аспекты / Л.Г. Пономар // Границы, культуры и идентичности. Этнология восточнославянского пограничья / ред.-сост. М.Ю. Мартынова. – М.: ИЭА РАН, 2012. – С. 149–182.
3. Смірнова, І.Ю. Традыцыйны касцюм / І.Ю. Смірнова // Традыцыйная мастацкая культура беларусаў: у 6 т. – Минск: Выш. школа, 2013. – Т. 6. Гомельскае Палессе і Падняпроўе: у 2 кн. Кн. 2 / А.М. Боганева [і інш.]; ідэя і агул. рэдагавання Т.Б. Варфаламева. – С. 1056–1061.
4. Косміна, О.Ю. Традыцыйнае вбрання украінш / О.Ю. Косміна. – К.: Балтія-Друк. Т.ІІ: Полісся. Карпати, 2011. – 160 с.
5. Віннікава, М.М. Гарсэт, кабат, шнуроўка: безрукавка ў беларускім народным адзенні: практ. дапаможнік / М.М. Віннікава. – Минск: Медысонт, 2010. – 64 с.: іл.
6. Віннікава, М.М. Традыцыйнае жаночае адзенне сяла Усохская Буда Добрушскага раёна Гомельскай вобласці / М.М. Віннікава // Этнаграфія Беларускага Падняпроўя: матэрыялы навук. канф. (г. Магілёў, 30 лістап. – 1 сн. 1999). – Магілёў, 1999. – С. 107–111.
7. Жабінская, М.П. Мастацтва сяла Неглюбка / М.П. Жабінская. – Минск: Беларусь, 1976. – 80 с.
8. Лобачевская, О.А. Белорусский народный текстиль: художественные основы, взаимосвязи, новации / О.А. Лобачевская. – 2-е изд. – Минск: Беларус. навука, 2013. – 527 с.: ил.
9. Молчанова, Л.А. Материальная культура белорусов / Л.А. Молчанова. – Минск: Наука и техника, 1968. – 231 с.
10. Булгакова-Ситник, Л.П. К проблеме исследования формирования традиционной одежды населения межэтнического пограничья Полесья / Л.П. Булгакова-Ситник // Питанні мастацтвазнаўства, этналогіі і фалькларыстыкі / рэд.-уклад. А.Г. Алферова. – Минск, 2006. – Вып. 4. – 2008. – С. 482–488.
11. Кара-Васильева, Т. Українська вишивка [Текст]: альбом / автор тексту та упоряд. Тетяна Кара-Васильева. – К.: Мистецтво, 1993. – 263 с.
12. Ніколаева, Т.О. Історія українського костюма / Т.О. Ніколаева. – К.: Либідь, 1996. – 173 с.
13. Зайченко, В. Вишивка козацької старшини XVII – XVIII століть з колекції Чернігівського історичного музею ім. В.В. Тарнавського / В. Зайченко. – К.: Родовід, 2015. – 108 с.
14. Маслова, Г.С. Народная одежда русских, украинцев, белорусов в XIX – начале XX века / Г.С. Маслова // Восточнославянский этнографический сборник. – М., 1956. – С. 543–767.

Поступила в редакцию 30.06.2020

МЕТАФАРЫЧНЫЯ РЭПРЭЗЕНТАЦЫІ ВОБРАЗНЫХ КАНЦЭПТАЎ У ЖЫВАПІСЕ XX СТАГОДДЗЯ

Цыбульскі М.Л.

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

У артыкуле ўдакладняецца паняцце “метафара”, разглядаюцца сродкі яесэнсаўтварэння ў мастацтве XX стагоддзя. Аўтар аналізуе метафару і асаблівасці яе функцыянавання ў мастацкім дыскурсе, вызначае яе месца ў сістэме вобразных сродкаў выяўлення мастацтва, разглядае метафару як катэгорыю фарміравання мастацкай вобразнасці ў жывапісе. Вызначаюцца асноўныя тэндэнцыі ў развіцці выяўленчай метафары, асноўныя мадэлі метафар у жывапісе XX стагоддзя і іх роля ў рэпрэзентацыі вобразных канцэптаў. У кантэксце працэсаў метафарызацыі даследчык характэрныя некаторыя дамінантныя канцэпты адлюстравання мастацкай карціны свету.

Метафарызацыя – агульная з’ява, якая адыгрывае важную ролю ў сферы творчага мыслення, візуальных мастацтвах. Шэраг кірункаў пачатку XX стагоддзя можна разглядаць як прыклад узаемадзеяння свядомасці мастака з метафарай. Апошняя адыгрывае важную ролю ў паэтыцы мадэрнізму, дзе цэнтральная ўвага засяроджана на пластычнай выразнасці візуальнай метафары. Пластычная метафара, ці не галоўны прынцып мастацтва мадэрнізму, які рэалізуецца праз кампазіцыю, колер, каларыт, танальныя адносіны, рытм, перспектыву і г.д. Надзвычай важнае месца метафара займае і ў кантэксце мастацтва постмадэрнізму. Нярэдка гэта злучана з прамым зваротам мастакоў да вобразаў з вядомых міфаў, легенд, паданняў, якія страчваюць першапачатковы сэнс і набываюць новы, сугучны сучаснасці. Важную ролю ва ўкараненні метафары ў творы жывапісу адыграў калаж, прынцып стварэння якога дапамагаў рабіць гэта асабліва выразна.

Ключавыя словы: метафара, выяўленчая метафара, візуальная метафара, спосабы метафарызацыі, жывапіс XX стагоддзя, мадэрнізм, постмадэрнізм.

(Искусство и культура. – 2020. – № 3(39). – С. 30–34)

METAPHORIC PRESENTATIONS OF IMAGE CONCEPTS IN THE XX CENTURY PAINTING

Tsybulski M.L.

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

The article specifies the concepts of the metaphor; ways of its sense creation in the 20th century art are considered. The author analyzes the metaphor and features of its functioning in art discourse, identifies its place in the system of image means of fine arts, considers metaphor as a category of shaping art image in painting. Basic trends in the development of the art metaphor are singled out as well as main metaphor models in the 20th century painting and their role in presenting image concepts. In the context of metaphorization processes the author characterizes some dominant concepts of depicting the art picture of the world.

Metaphorization is a general phenomenon which plays a significant role in the sphere of art thinking, visual arts. A number of the early 20th century trends can be considered as an example of the interconnection of the artist’s consciousness with the metaphor. The latter plays an important role in the Modern poetics where main attention is paid to plastic expressiveness of the visual metaphor. Plastic metaphor is in fact the main principle of the art of Modern which is implemented through composition, color, coloring, tone relations, rhythm, prospect etc. The metaphor takes an extremely important place in the context of the Post Modern art as well. It is often connected with the direct painters’ addressing the images of well-known myths, legends, tales which build the original sense and acquire the new contemporary one. An important role in rooting the metaphor into the piece of painting is played by the collage, the principle of creating of which helped to make it especially expressively.

Key words: metaphor, metaphor in painting, visual metaphor, ways of metaphorization, 20th century painting, Modern, Post Modern.

(Art and Cultur. – 2020. – № 3(39). – P. 30–34)

Адрас для карэспандэнцыі: mtsbulsky@rambler.ru – М.Л. Цыбульскі

XX стагоддзе шмат у чым з'явілася новай якаснай мяжой ў развіцці мастацтва, адначасова прадэманстраваўшы свету новыя спосабы яго спазнання і апісання. Як і ўсялякі іншы гістарычны этап ён сфарміраваў у мастацтве свае метафары. Вядома, што метафара з'яўлялася істотнай часцінай мовы і мыслення людзей з найстаражытнейшых часоў і заўсёды была адным са спосабаў адлюстравання сутнасці часу. Невыпадкова Ф. Ніцшэ адзначаў, што пазнанне ў прынцыпе метафарычна. Сапраўды, сучасны чалавек “вырастае сярод метафар” і ўспрымае свет праз пэўны “метафарычны вэлюм (вуаль)” [1, с. 37].

Метафара ў мінулым стагоддзі не толькі актыўна ўдзельнічала ў фарміраванні індывідуальных мадэляў светаўспрыняцця творцаў, але адыграла і важную ролю ў стварэнні мастацкіх вобразаў. Нароўні з макраметафарамі ў канструяванні шматграннага вобраза часу ў мастацтве значнае месца належыла самым разнастайным яе канцэптואльным формам, якія “абапіраліся на традыцыйныя для дадзенага грамадства паняцці і правілы” [2, р. 12]. Менавіта шматузроўненасць і шматаспектнасць метафар у паэтыцы мастацтва XX стагоддзя надалі яму асаблівую прыцягальнасць для гледача.

Сапраўды, у мастацтве “метафара не проста прысутнічае, яна тут валадарыць, яна складае саму яго сутнасць, паколькі мастацтва вобразна адлюстроўвае рэальнасць”. Метафара і яе канатацыі “служачь для стварэння кампазіцыйнага і сэнсавага адзінства твора” [3], дапамагаюць ствараць новыя сэнсы. Відавочна, што перспектыўным для даследавання выяўленчага мастацтва мінулага стагоддзя ўяўляецца аналіз ролі метафары ў мадэліраванні мастацкіх вобразаў.

Мэта артыкула – даследаванне сутнасці метафары, вызначэнне яе месца і асноўных уласцівасцяў у сістэме вобразных сродкаў выяўленчага мастацтва, аналіз метафары як катэгорыі фарміравання мастацкай вобразнасці ў жывапісе, выяўленне ролі асноўных метафарычных мадэляў у рэпрэзентацыі вобразных канцэптаў у жывапісе XX стагоддзя.

Метафара як аб'ект даследавання і асноўныя аспекты яе вывучэння. Сёння нават у лінгвістыцы адсутнічае адзінае разуменне феномену метафары, што пацвярджае неадназначнасць яе трактоўкі ў навуковых даследаваннях апошніх гадоў [4]. Аднак, пры ўсёй разнастайнасці тлумачэнняў метафары, усе яны ўзыходзяць да арыстоцэлеўскага вызначэння. У большасці сучасных лінгвістычных слоўнікаў і энцыклапедый метафара падаецца як троп ці від трода, сутнасць якога ва ўжыванні слоў і

выразаў у пераносным сэнсе на падставе падабенства, аналогіі (радзей – кантраста з'яў), што закладзена ў самой этымалогіі слова. Фокус метафары (тэрмін М. Блэка) [5], ці метафарычнае слова (выраз) служыць для перадачы сэнсу, які, па сутнасці, мог бы быць выяўлены літаральна. Метафара працуе на катэгарыяльным узроўні і таму гаворка ідзе аб тым, што яна вылучае і падкрэслівае вызначаную агульную прыкмету адразу дзвюх рэчаў. Такая двупланавасць метафар стварае своеасаблівую гульню дзвюх прастор, двух вобразных значэнняў. Ад іх семантычнага дыялогу залежыць выразнасць метафары. У балансаванні паміж умоўнасцю і дакладнасцю, сказаным і невымоўным, паміж пэўнасцю і нявызначанасцю і заключаецца яе сіла.

Метафара – гэта, перш за ўсё, спосаб зрабіць так, каб абстрактнае ўспрымалася лягчэй, магчымасць падкрэсліць індывідуальнасць і непаўторнасць канкрэтнага прадмета або з'явы. Нягледзячы на сваю лаканічнасць, метафара прымушае нас разважаць, але ніколі не раскрывае ўсяго спектра магчымых значэнняў. Мера падабенства для метафары не істотная. Пры гэтым, як стварэнне, так і разуменне метафары ёсць вынік творчых намаганняў, для якіх не існуе межаў і правілаў. Менавіта таму метафарычнае выказванне можа мець шмат інтэрпрэтацый у залежнасці ад кантэксту.

Магчыма таму англійскі даследчык А. Рычардэ вызначае метафару не як вынік замяшчэння аднаго слова іншым, а як “узаемадзеянне ідэй” [6]. У сваёй тэорыі вялікае значэнне ён надае паняццю напружанасці, якая ўзнікае паміж “зместам” і “абалонкай” метафары. “Абалонка”, на яго думку, не з'яўляецца простым ўпрыгожваннем “зместу”. У іх узаемадзеянні нараджаецца значна багацейшая сутнасць, чым тая, што дае кожны з гэтых кампанентаў, узяты паасобку. Метафара “заклікана ствараць новы сэнс, павінна валодаць сугестыўнасцю” лічыць аўтар кагнітыўнай тэорыі метафары Э. Макармак [7, с. 359]. Сапраўды, характэрная рыса добрай метафары – яе навізна. У кантэксце “філасофіі метафары” Г. Блюменберга метафара мае месца там, дзе яшчэ няма магчымасці для ўтварэння паняццяў [8].

У сваю чаргу амерыканскі даследчык Макс Блэк адзначае, што ў аснове метафарычнага працэсу ляжыць узаемадзеянне не рэчаў, а сістэм рэчаў. Ён сцвярджае, што метафара не пераносіць прыкметы ці ўласцівасці аднаго прадмета на іншы, а прымушае ўзаемадзеінічаць гэтыя прадметы, ствараючы нейкі новы сэнсавы аб'ект. Пры гэтым больш правільна было б казаць, што “метафара менавіта стварае, а не выяўляе падабенства” [5].

У сучаснай тэорыі метафары даволі часта прыгадваюцца “канцэптэуальныя прасторы”, ці канцэпты. Калі больш ўважліва прыглядацца да таго, што робіць метафара, то мы заўважым, што яна супастаўляе не два прадметы, але хутчэй дзве сістэмы паняццяў, якія адпавядаюць розным галінам досведу – гэта і ёсць канцэпты, ці канцэптэуальныя прасторы [3, с. 40–41]. Акрамя таго далёка не заўсёды метафара супастаўляе толькі два канцэпты. Складаная метафара можа змешваць некалькі канцэптэуальных прастораў. Створаныя метафарай новыя канцэпты змяшчаюць у сабе лагічныя сутнасці рознага парадку, сінтэзуюць абстрактнае і канкрэтнае.

У апошні час паняцце “метафара” выкарыстоўваецца даволі шырока для абазначэння любога метафарычнага пераносу і ўсё больш навукоўцаў лічаць, што погляд на метафару толькі як на стылістычны сродак, або як на сродак папаўнення лексічнага, ці фразеалагічнага інвентара мовы не вызначае ўсіх выпадкаў функцыянавання метафары. У агульным кантэксце ролю метафары немагчыма пераацаніць, яна мае ўніверсальны характар, і прысутнічае паўсюдна ў чалавечым жыцці.

Безумоўна, метафара займае значнае месца ў творчым мысленні. Творчасць і мастацтва немагчымыя без метафар, паколькі паняццёвая сістэма, у межах якой мы жывём, метафарычная па сваёй сутнасці. Так ці інакш і ў мінулым стагоддзі па-ранейшаму актуальным заставалася тое, аб чым казаў яшчэ Арыстоцель: “Важней за ўсё – быць майстрам у метафарах”, падкрэсліваючы, што “гэта нельга пераняць ад іншага; гэта – прыкмета таленту” [9].

Ступень навуковай распрацаванасці праблемы і сучасны стан метафаралогіі. Феномен метафары здаўна прыцягваў да сябе ўвагу даследчыкаў, сярод якіх не толькі прадстаўнікі літаратуразнаўства і навук, але і злучаных з вывучэннем метафары як атрыбута мовы. Асабліва цікавасць даследчыкаў да метафары ў XX ст. звязана з фарміраваннем кагнітыўнай навукі, у рэчышчы якой метафара паўстала як феномен свядомасці, спосаб асэнсавання свету. Вывучэнне метафары хутка пашыраецца, захопліваючы розныя галіны ведаў – філасофію, логіку, семіётыку, рыторыку і інш. Пачынаючы з 1960-х гадоў ад трактоўкі метафар як важнага і спецыфічнага элемента мовы даследчыкі пераходзяць да разумення іх фундаментальнасці і ўніверсальнасці [10].

На сучасным этапе вывучэнне метафары носіць міждысцыплінарны характар, фундаментальная навука выходзіць на новы этап ўсведамлення яе сутнасці. Гэта і не дзіўна, бо метафара ў сучасным разуменні з’яўляецца адным з ключавых элементаў ўзаемадзеяння мовы,

мыслення і ўспрымання, паўстае як асноўнае звязнае ў засваенні і перадачы ведаў, адлюстроўвае адзін з механізмаў канцэптэуалізацыі свету. Адмысловую значнасць для мастацтвазнаўства ўяўляе асэнсаванне метафары як ключавага элемента мастацкай мовы, мыслення мастака, выяўленне філасофска-пазнавальнага патэнцыялу метафары, а таксама яе сэнсаутвараючай ролі ў сучасным мастацтве. Да таго ж, метафара становіцца своеасаблівым ключом да ўсведамлення асабліваасцяў нацыянальнай спецыфікі бачання свету.

Вынікам шматлікіх даследаванняў стала стварэнне вялікай колькасці розных тэорый метафары. У залежнасці ад таго, які з аспектаў метафары знаходзіцца ў цэнтры ўвагі даследчыка, вызначаецца той ці іншы падыход да аналізу яе сутнасці. Асобныя аспекты праблемы метафарызацыі мастацкіх вобразаў сустракаюцца ў артыкулах шэрага мастацтвазнаўцаў. Але спецыяльных і грунтоўных даследаванняў тэорыі і практыкі выкарыстання метафары ў галіне выяўленчага мастацтва нам знайсці не ўдалося. Тым не менш, даволі сістэмнае даследаванне метафарычнасці на матэрыяле сучаснага беларускага жывапісу належыць маладой беларускай даследчыцы Наталлі Даршаковай, якая прысвяціла выяўленчай метафары сваю магістарскую дысертацыю і апублікавала на гэту тэму некалькі артыкулаў [11].

Метафара ў жывапісе як форма вобразнасці, эксплікацыі ідэй і канцэптаў. Не спрабуючы ўраўніваць візуальнае і вербальнае мысленне, як гэта зрабіў французскі філосаф М. Мерло-Панці [12], адзначым, што яны маюць шмат агульнага. Сапраўды, метафары ў жывапісе хоць і немагчыма лічыць аналагам вербальных, але разам з тым яны шмат у чым падобныя. А таму наўрад ці можна пагадзіцца з Н. Аруцонавай, якая лічыць, што выяўленчая метафара радыкальна адрозніваецца ад метафары славеснай: паколькі “яна не спараджае ні новых сэнсаў, ні новых сэнсавых нюансаў, яна не выходзіць за межы свайго кантэксту і не стабілізуецца ў мове жывапісу або кіно, у яе няма перспектывы для жыцця па-за межамі таго твора мастацтва, у які яна ўваходзіць. Сам механізм стварэння выяўленчай метафары глыбока адрозніваецца ад механізму славеснай метафары, абавязковай умовай дзеяння якога з’яўляецца прыналежнасць да розных катэгорый двух яе суб’ектаў – асноўнага і дапаможнага”. (...) “Гэта не больш чым вобраз, які ў тым ці іншым мастацкім кантэксце набывае сімвалічную (ключавую) значнасць, больш шырокі, абагульняючы сэнс” [13].

Візуальная метафара – гэта заўсёды загадка для гледача. Часта ў ёй спалучаецца

неспалучаемае, што адмяняе звыклы ход ўспрымання. Расшыфроўка візуальнай метафары, безумоўна, важная частка яе асэнсавання. Але метафара не дзеліцца на асобныя элементы, яе немагчыма “разабраць” без страты складзеных у яе шматлікіх сэнсаў, што пераплецены паміж сабой. Калі вербальная метафара можа быць адлюстравана ў візуальным плане і распазнана, то візуальная метафара нярэдка з’яўляецца больш складанай для яе моўнага “прачытання”.

Метафары дапамагаюць мастаку адлюстраваць яго ўяўленні пра свет. У жывапісе метафарычны вобраз – гэта яшчэ і спосаб, форма адлюстравання выяўленчага матыву, аб’екта, падзеі. Выкарыстанне метафарычных канструкцый узмацняе эмацыянальную і сэнсавую выразнасць вобраза. Дзякуючы сваёй высокай інфарматыўнасці метафара з’яўляецца адной з форм рэпрэзентацыі канцэпту. Як для мастака, так і для гледача важная не столькі праўдзівасць тых ці іншых асацыяцый, колькі іх хуткая актывацыя ў свядомасці.

У творах мастакоў метафары ўзнікаюць у выніку ўзаемадзеяння ідэй, думак, якія па сваёй сутнасці метафарычныя. Невыпадкова яшчэ Артэга-і-Гасэт адзначаў, што “метафара служыць той прыладай думкі, пры дапамозе якой нам удаецца дасягнуць самых аддаленых участкаў нашага канцэптualaнага поля...” [14]. Пры гэтым, як адзначае той жа аўтар, метафара – гэта ледзь не адзіны спосаб вызначыць аб’екты высокай абстракцыі.

У гісторыі выяўленчага мастацтва вядомыя метафары, якія ўвайшлі ў яго пантэон у мностве формаў і сталі базавымі, каранёвымі метафарамі. Яны натхняюць творцаў і рэцэпіентаў на мноства эмацыянальных, ці творчых аналогій, але ніколі не вычэрпваюцца імі. Выкарыстанне метафар характарызуе пэўную манеру фарміравання вобразнасці, якую той ці іншы аўтар выкарыстоўвае для адлюстравання свайго светапогляду. Аналізуючы яе, магчыма вызначыць агульныя канстанты аўтарскіх канцэптаў (філасофскіх, эмацыянальных, тэмпаральных і інш). Аднак існуе і такое выражэнне – “аўтарская метафара”, якая часам выходзіць за межы агульнавядомай прасторы метафарычнага мыслення і гучыць у пэўным аўтарскім мастацкім кантэксце. У падобных метафарах праяўляюцца і нацыянальныя асаблівасці, уласцівыя творчасці таго ці іншага мастака.

Вялікае мноства аўтарскіх метафарычных мадэляў, па сутнасці, канстатуе прастору мастацтва XX стагоддзя, ўтварае сістэму пераносных значэнняў, якія не толькі функцыянуюць як вобразна-семантычныя адзінкі, але

і ўзаемадзейнічаюць паміж сабой. Задачай метафары ў мастацкім творы з’яўляецца стварэнне шматузроўневага сэнсу, які нараджаецца дзякуючы ўздзеянню метафарычнага поля на ўсе элементы вобразнасці. Выкарыстанне розных відаў метафар узбагачае яе, пазбаўляе творы мастака ад стэрэатыпных вобразных канструкцый. З вышэйадзначаным звязаны і функцыі, якія выконвае метафара ў творах выяўленчага мастацтва. Важнымі з іх, на наш погляд, з’яўляюцца вобразна-сэнсавая, канцэптualaная, асацыятыўная, гульнявая і жанраўтваральная.

У сучаснай тэорыі метафары падзел яе на тыпы залежыць ад таго, з якіх пазіцый разглядаецца гэта з’ява. Нельга не пагадзіцца з тым, што большасць класіфікацый хутчэй за ўсё мае “прамежкавы характар”, паколькі ў іх адсутнічае адзіны, выразна пазначаны класіфікацыйны крытэрыў [15, s. 82]. Многія даследчыкі выдзяляюць дамінантныя, “каранёвыя”, базісныя метафары, падкрэсліваючы, што іх існуе неабмежаванае мноства, а таксама надзелены яны сэнсамі і асацыяцыямі, якія дапускаюць амбівалентнасць трактоўкі [7]. Гэтыя ўніверсальныя канцэптualaныя метафары чалавек засвойвае з нараджэння і захоўвае ў свядомасці ўсё жыццё.

Метафара ў кантэксце гістарычнай паэтыкі. “У XX стагоддзі метафара ўсё больш настойліва ўвязваецца з праблемай самаідэнтыфікацыі свядомасці, што вядзе да высвятлення яе глабальнага значэння...” [16]. Шэраг кірункаў пачатку XX стагоддзя можна разглядаць як прыклад узаемадзеяння свядомасці мастака з метафарай, якая адыгрывае важную ролю ў паэтыцы мадэрнізму, дэманструючы пры гэтым шырокі і стракаты дыяпазон праяў выкарыстання метафары, разнастайнасць і зменлівасць карціны свету, адлюстраванай з яе дапамогай у мастацкіх вобразах. У мадэрнізме цэнтральная ўвага мастакоў засяроджана на пластычнай выразнасці візуальнай метафары. Многія мастакі ў пачатку XX стагоддзя абстрагуюцца ад рэальнасці, шукаюць альтэрнатыў у пластычна неардынарных метафарычных формах і аўтарскіх вобразных канструкцыях. Пластычная метафара, ці не галоўны прынцып мастацтва мадэрнізму, які рэалізуецца праз кампазіцыю, колер, каларыт, танальныя адносіны, рытм, перспектыву і г.д.

Мадэрнісцкай шматузроўневай метафары ўласцівыя татальнасць і быцыйная мадальнасць. У многіх творах жывапісу пачатку XX стагоддзя метафары вельмі яркія і моцныя як, напрыклад, у прадстаўнікоў сюррэалізму і экспрэсіянізму. “Экспрэсіянізм пачатку XX стагоддзя можна разглядаць як прыватны выпадак стылю, які

абапіраецца на «працу» свядомасці з метафарай у дачыненні да ўсіх элементаў і ўзроўняў гэтага жывапісу» [17]. Ды і рэалістычнае мастацтва ў фарміраванні мастацкіх вобразаў ніколі не было пазбаўлена метафарычнасці, розных відаў іншасказанняў. У творах прадстаўнікоў так званага сацыялістычнага рэалізму нярэдка таксама прысутнічае даволі высокі ўзровень метафарызацыі як у кампазіцыях, прысвечаных рэвалюцыі і вайне, так і ў побытавых сценах.

Калі ў мастацтве першай паловы стагоддзя творцы часам несвядома абапіраюцца на метафару, то ў другой яго палове яны робяць гэта асэнсавана і дакладна пралічана. У кантэксце мастацтва постмадэрнізму метафара займае надзвычай важнае месца. Нярэдка гэта злучана з прамым зваротам да вобразаў з вядомых міфаў, легенд, паданняў, якія страчваюць першапачатковы сэнс і набываюць новы, сугучны сучаснасці. Мастак не ілюструе іх, але стварае свой уласны свет вобразаў. Шмат у чым гэта было абумоўлена цікавасцю мастакоў не да эмпірычнай рэальнасці, а да сканструяванай самім мастаком вобразнасці. Важную ролю ва ўжаранні метафары ў творы жывапісу гэтага часу адыграў калаж, прынцып стварэння якога дапамагаў рабіць гэта асабліва выразна. Інтэрпрэтацыя тэм і вобразаў сусветнаведомых твораў таксама не пазбаўлена метафарычных канструкцый.

Метафарычная тэма жывапіснага твора часцей за ўсё фіксуецца ў назве палатна, і пры гэтым надае руху асацыяцый пэўны кірунак. Гэта ўласціва не толькі творах сюжэтнага жывапісу, але і кампазіцыям, у якіх прысутнічае тая ці іншая тэма і ўвогуле фігуратыўнасць. Тэма выводзіць нас за межы адлюстраванага, патрабуючы развіцця, адлюстроўваючы кульмінацыйны момант, у якім схаваны закладзены аўтарам метафарычны сэнс.

Заклучэнне. У кантэксце інтэграцыйнай накіраванасці сучаснага навучаючага мыслення метафара сёння набыла права быць аб'ектам не толькі філалагічных інтарэсаў, яе комплекснае вывучэнне абумовіла бліzkую верагоднасць фарміравання самастойнай дысцыпліны – метафаралогіі і актывізацыі даследчых намаганняў у розных яе галінах, у тым ліку і мастацтвазнаўстве. Сапраўды, метафарызацыя – агульная з'ява, якая адыгрывае важную ролю ў сферы творчага мыслення, візуальных мастацтвах, увогуле, у розных дыскурсах. «Метафара ў гэтым сэнсе – адзін з унутраных інтэгральных механізмаў, якія аб'ядноўваюць увесь комплекс чалавечай свядомасці, і ў першую чаргу, гэта датычыцца той яе сферы, якая абслугоўвае творчую дзейнасць» [18, с. 81]. Відавочна,

што метафары з'яўляюцца неад'емным інструментам творчасці, уздзеянніваюць на ўспрыняцце свету і спосабы яго ўсведамлення, уплываюць на фарміраванне новых вобразаў. Без метафары немагчыма ні сапраўдная творчасць, ні вольнае мысленне, чым абумоўлена шматпланавасць выражэння метафары ў мастацтвазнаўчым дыскурсе.

Метафарычны ландшафт мастацтва ўвесь час змяняецца, павялічваецца колькасць метафарычных канструкцый, якія мастакі выкарыстоўваюць для выражэння сваіх ідэй, метафарычнаму пераасэнсаванню падвяргаюцца ўсе новыя вобразы. А таму выяўленне асабліваасцей функцыянавання розных відаў метафар у канкрэтных творах мастакоў заўжды будзе заставацца перспектыўным для новых пакаленняў мастацтвазнаўцаў.

ЛІТАРАТУРА

- Лагута, О.Н. Метафорология: Теоретические аспекты / О.Н. Лагута. – Новосибирск: Новосиб. гос. ун-т, 2003. – Ч. 1. – 114 с.
- Charteris-Black, J. Corpus approaches to critical metaphor analysis / J. Charteris-Black. – Palgrave-MacMillan, 2004. – 278 p.
- Уфимцев, Р. Хвост ящерики. Метафизика метафоры / Р. Уфимцев. – Калининград: Изд-во «Оттокар», 2010. – 295 с.
- Жуков, О.Р. Дефиниция и словарная статья термина Метафора / О.Р. Жуков // Известия высших учебных заведений. Поволжский регион. Гуманитарные науки. – 2015. – № 2(34). – С. 92–102.
- Black, M. Models and Metaphors: Studies in Language and Philosophy / M. Black. – Cornell University Press. Ithaca. – NY. – 1962. – 267 p.
- Ричардс, А. Философия риторики / А. Ричардс // Теория метафоры: сборник / пер. с англ., фр., исп., польск. яз. / вст. ст. и сост. Н.Д. Арутюновой; под общ. ред. Н.Д. Арутюновой и М. Журиной. – М.: Прогресс, 1990. – С. 44–67.
- Мак Кормак, Э. Когнитивная теория метафоры / Э. Мак Кормак // Теория метафоры: сборник / пер. с англ., фр., исп., польск. яз. / вст. ст. и сост. Н.Д. Арутюновой; под общ. ред. Н.Д. Арутюновой и М. Журиной. – М.: Прогресс, 1990. – С. 358–386.
- Blumenberg, H. Paradigmen zu einer Metaphorologie / H. Blumenberg. – Bonn: Bouvier, 1960. – 147 p.
- Аристотель. Поэтика // Аристотель. Сочинения: в 4 т. / пер. с древнегр. / под общ. ред. А.И. Доватура. – М.: Мысль, 1984. – Т. 4. – С. 669.
- Гусев, С.С. Метафора в языке и тексте / С.С. Гусев // Новая философская энциклопедия: в 4 т. – М.: Мысль, 2010. – Т. 2. – С. 548–549.
- Даршкова, Н.А. Изобразительная метафора как средство отражения действительности / Н.А. Даршкова // Вісник ЛНУ імені Тараса Шевченка. – 2013. – № 10(269). – Ч. 1. – С. 162.
- Мерло-Понти, М. Око и дух / М. Мерло-Понти. – М.: «Искусство», 1992. – 64 с.
- Арутюнова, Н.Д. Метафора и дискурс / Н.Д. Арутюнова // Теория метафоры. – М.: Прогресс, 1990. – С. 5–32.
- Ортега-и-Гассет, Х. Две великие метафоры / Х. Ортега-и-Гассет // Теория метафоры: сборник / пер. с англ., фр., нем., исп., польск. яз. / вступ. ст. и сост. Н.Д. Арутюновой; под общ. ред. Н.Д. Арутюновой и М.А. Журиной. – М.: Прогресс, 1990. – С. 68–81.
- Baldauf, Ch. Metapher und Kognition. Grundlagen einer Theorie der Alltagsmetapher / Ch. Baldauf. – Frankfurt a. M.: Peter Lang, 2002. – 357 s.
- Иванюк, Б.П. Метафора и произведение (структурно-типологический, историко-типологический и прагматический аспекты исследования) / Б.П. Иванюк. – Черновцы: Рута, 1998. – 252 с.
- Беспалов, О.В. Архетипы пластического мышления / О.В. Беспалов // Художественная культура. – 2018. – № 2. – С. 34–63.
- Познание в социальном контексте / отв. ред. В.А. Лекторский, И.Т. Касавин. – М., 1994. – 174 с.

Пастуніў у рэдакцыю 01.07.2020

ЖАНРОВЫЕ ОСОБЕННОСТИ ПРОИЗВЕДЕНИЙ БЕЛОРУССКИХ ХУДОЖНИКОВ В ИСТОРИЧЕСКОЙ РЕТРОСПЕКТИВЕ ПЛЕНЭРОВ

Мясникова Е.В.

Полоцкий городской исполнительный комитет, Полоцк

В данном исследовании рассматриваются жанровые особенности художественных произведений, созданных в рамках или по итогам пленэров, проходивших на Витебщине в период с 1990 по 2018 г. В результате проведенного исследования выявлены наиболее актуальные виды произведений, создаваемых на пленэре, в жанрах пейзажа, портрета, натюрморта, тематической картины и современных художественных практик. Анализ основан на изучении многочисленного фактического материала (картины, арт-объекты, инсталляции), в тексте статьи приведено большое количество изученных произведений. Дана краткая историография пленэрного движения на Витебщине 1990–2018 гг. с характеристикой концептуальной составляющей упомянутых пленэров. Основываясь на анализе целей и задач рассмотренных пленэров, а также их концепций, предложена типология по концептуально-содержательному признаку с делением тематических пленэров на мемориальные и краеведческие, приведены примеры пленэров обоих типов. В заключении сделаны выводы о важности сохранения и развития пленэрной деятельности в регионе.

Ключевые слова: пленэр, жанр, Витебщина, пейзаж, портрет, натюрморт, тематическая композиция, Шагал, Малевич, Хруцкий, Дроздович, Быков, Короткевич, Атлантида.

(Искусство и культура. – 2020. – № 3(39). – С. 35–41)

GENRE FEATURES OF BELARUSIAN ARTISTS' WORKS OF ART IN THE HISTORICAL PLAIN AIR RETROSTPECTIVE

Myasnikova E.V.

Polotsk City Administration, Polotsk

Genre features of works of art created within or after plain air from 1990 to 2018 in Vitebsk Region are reviewed in the research. Most relevant types of plain air works of the genres of the landscape, portrait, still life, thematic picture as well as the contemporary artistic practices are identified. The analysis is based on the study of a great number of fact material (pictures, art objects, installations); a lot of studied literature sources are presented in the article. Brief historiography of the plain air movement in Vitebsk Region in 1990–2018 is presented with the characteristic of the concept component of the above mentioned plain air. On the basis of an analysis of the plain air targets and tasks as well as their concepts the typology is offered according to the concept and content feature with the division of the thematic plain air into the memorial and the local lore; plain air examples of both types are given. The conclusion is made about the significance of the preservation and the development of the plain air activities in the Region.

Key words: plain air, genre, Vitebsk Region, landscape, portrait, still life, thematic composition, Chagall, Malevich, Khrutski, Drozdovich, Bykov, Korotkevich, Atlantis.

(Art and Cultur. – 2020. – № 3(39). – P. 35–41)

Современное пленэрное движение стало одним из важнейших факторов в развитии искусства. Оно создает благоприятные условия для обмена творческим опытом, способствует появлению новых талантливых художников,

которые в своем творчестве сохраняют и продолжают реалистические традиции белорусского пейзажа. Пленэр оказывает влияние на развитие тематической картины и натюрморта, по-новому актуализирует портретный жанр.

Адрес для корреспонденции: katarzinaart@mail.ru – Е.В. Мясникова

Кроме того, пленэр становится значимым явлением в культурной жизни и на современном этапе привлекает не только художников, но и литераторов, музыкантов, акционистов, кинематографистов и т.д.

Цель данного исследования – выявление жанровых особенностей произведений, созданных на пленэрах Витебщины в период с 1990 по 2018 г.

История и типология пленэров на Витебщине (1990–2018 гг.). Для Беларуси на современном этапе характерно наличие большого количества тематических пленэров. Это пленэры, посвященные деятелям культуры и искусства (пленэры памяти Н. Орды, В. Короткевича, Я. Дроздовича, И. Хруцкого, П. Масленникова, В. Быкова и др.), приуроченные к знаковой дате / историческому событию (пленэры в Чернобыльской зоне, пленэры, посвященные Холокосту), либо какому-то месту, городу (краеведческие пленэры). В этом случае итогом работы художников на пленэре, кроме пейзажей лирического, эпического или знакового характера, становятся композиции на заявленную тему, портреты, натюрморты.

В постперестроечный период на Витебщине проводятся первые международные пленэры: пленер памяти Марка Шагала (1994, 1997 гг.) и пленэр «Малевич. УНОВИС. Современность», посвященный Казимиру Малевичу (1994, 1996 гг.). И тогда же, благодаря деятельности Михаила и Ады Райчонок, первые республиканские пленэры, посвященные Язепу Дроздовичу, и местам, связанным с его жизнью и творчеством. В 1996 году в Витебске был организован еще один значимый пленэр памяти И.Ф. Хруцкого, художника, чье имя также тесно связано с Витебщиной. В 1997 году этот пленэр стал республиканским, а в дальнейшем – получил статус международного. Таким образом, историческое прошлое Витебска создало предпосылки для возникновения на Витебщине различного рода объединений, акций и перфомансов. Развитие пленэрных практик двигалось в трех направлениях:

– мемориальное – посвящение памяти Марка Шагала, а позднее и другим деятелям культуры и искусства. Пленэр был организован центром М. Шагала в Витебске и направлен на реабилитацию и возвращение городу имени художника, а также на реализацию планов по созданию музея современного искусства в городе и формированию его коллекции;

– пленэр в его актуальном для Западной Европы формате симпозиума. В данном контексте имеется в виду пленэр «Малевич. УНОВИС. Современность». Он был реализованной мечтой объединения «Квадрат»,

(художники-авангардисты, супрематисты и абстракционисты). Итогом двух пленэров памяти Малевича стала собранная Александром Малеем коллекция произведений современного искусства, впоследствии переданная им в дар городу;

– пленэр, как его понимали импрессионисты, а впоследствии и художники русской школы – пленэры культурно-просветительского центра им. Я. Дроздовича и памяти И. Хруцкого.

Мемориальные пленэры как творческий метод увековечения памяти деятелей культуры и искусства, исторических личностей или событий. Это самая многочисленная группа пленэров. Ценность такого пленэра состоит в обращении к личности, чьи взгляды, гражданская позиция, метод творчества, литературное наследие оказали сильнейшее влияние на культуру их времени, и пленэр предоставляет редкий шанс преемственности современному поколению художников. Такие трагические события, как Холокост и взрыв на Чернобыльской атомной станции оказали сильнейшее влияние на общество, что отразилось и в творчестве художников Беларуси.

Начиная с 1994 года, на Витебщине были проведены пленэры, посвященные памяти художников М. Шагала, К. Малевича, Я. Дроздовича, И. Хруцкого, Н. Орды, П. Сергеевича, М. Подалинского, литераторам В. Быкову, В. Короткевичу, Г. Бородулину, Я. Борщевскому, Ф. Скорине, садоводу И. Сикоре, «белорусской Жанне Д'Арк» Э. Плятер.

Проведение живописных пленэров, посвященных Марку Шагалу, начавшееся после открытия музея М. Шагала в Витебске, имеет 19-летний перерыв в своей истории. I и II пленэры Международные Шагаловские пленэры прошли в 1994 и 1997 годах, III пленэр был организован в 2016, а в 2018 г. – четвертый. В рамках данного пленэра можно наблюдать различные подходы к работе на пленэре. Для кого-то пленэр – это работа с натурой, создание творческих работ на основе этюдов, для некоторых – трансформация природы, для других – целиком отстраненная от природы работа со своими внутренними состояниями и воплощение личного и/или коллективного опыта в художественные формы [1].

Одним из главных открытий пленэров исследуемого периода стало имя Язеп Дроздовича. Имя Дроздовича носит культурно-просветительский центр в деревне Германовичи Шарковщинского района. Центром было организовано более 20 пленэров, проведено большое количество конференций и лекций, посвященных Я. Дроздовичу и другим знаменитым деятелям культуры и искусства. Большим

событием стало открытие 14 июля 2000 года художественной галереи в Германовичах. В экспозиции галереи находится более 200 произведений белорусских художников, написанных на Дроздовичских пленэрах [2, с. 143]. Пленэры проводятся на Витебщине с 1994 года в местах, связанных с творчеством Язепа Дроздовича. Основные цели пленэра: обращение к творчеству известного белорусского художника Я. Дроздовича, художественное осмысление и прославление исторического прошлого Беларуси. С 2003 года тематика каждого пленэра центра приурочена к какому-либо событию, что определяет место его проведения и направленность создаваемых произведений. В контексте пленэров имени Я. Дроздовича происходят своеобразные «внутренние посвящения», направленные на мемориальное почитание памяти знаменитых соотечественников.

В Витебской области проходят пленэры, посвященные творчеству И.Ф. Хруцкого. Первый пленэр проводился на Витебщине в 1996 году и имел статус республиканского, а в начале 2000-х гг. стал международным, с 2006 – ежегодным [3]. Еще один пленэр памяти И.Ф. Хруцкого – христианский братский пленэр, организованный Полоцким греко-католическим приходом священномученика Иосафата (Кунцевича). Два пленэра прошли в 2015 и 2016 годах в г. Полоцке. В 2017 году пленэр состоялся в местечке Сент-Аме во французских горах Вогезы, Франция [4].

В 2009 году в Орше прошел Республиканский пленэр «Наследники Михаила Подалинского», посвященный памяти знаменитого художника-гравера 19 века. В рамках акции «Полоцк – культурная столица Беларуси» в 2010 году был организован 1-й полоцкий международный пленэр визуальных искусств «ART-EGO» [5]. В 2014 году в Ушачах был проведен пленэр, приуроченный 90-летию юбилею Василя Быкова. В 2017 г. в Беларуси прошел республиканский пленэр живописи «Седая легенда», посвященный 950-летию образования города Орши и Владимиру Короткевичу, уроженцу Орши.

Первый пленэр «Малевич. УНОВИС. Современность» был проведен в 1994 г. Пленэр получил широкий резонанс. Второй пленэр прошел в 1996 году в международном формате и собрал художников из Беларуси, Украины, Польши, Литвы и России. По замыслу организаторов центром внимания было беспредметное искусство. Художники представили зрителю различные стороны концептуального искусства: инсталляцию, перфоманс, фигуративную живопись, абстрактный экспрессионизм,

супрематические композиции и произведения лэнд-арта [6, с. 318].

Хотелось бы выделить ряд пленэров, посвященных 500-летию белорусского книгопечатания. В 2017 году на территории Витебщины состоялось четыре тематических пленэра. Международный пленэр печатной графики «Под знаком Скорины. Полоцк в гравюрах современных художников» и братский пленэр памяти И.Ф. Хруцкого при греко-католическом приходе были организованы в Полоцке. В Друе состоялся Международный пленэр – «Скарынэр» – из серии пленэров «Пачаткі». В деревне Бобыничи прошел Международный живописный пленэр «ArtRain».

Краеведческие пленэры, посвященные малой родине. В отличие от мемориального, пленэр, содержащий краеведческий и историко-культурный контекст, посвящен месту, в котором он проводится. На этих пленэрах само место выступает как ТОПОС (тема).

Особую группу среди пленэров краеведческого плана составляют пленэры «В поисках Атлантиды» – уникальные среди множества тематических пленэров. Атлантидовские пленэры существовали на протяжении 10 лет и стали настоящей культурной акцией, которая вмещала различные направления: проведение пленэров, устройство выставок, краеведческую, просветительскую и публицистическую деятельность. Концепция пленэра «В поисках Атлантиды» предполагала поиск и отображение объектов исторического наследия Витебщины, и была охарактеризована кандидатом искусствоведения М.Л. Цыбульским как искусство культурно-исторического контекста [7, с. 39]. Пленэры этой серии проводились в местах, богатых историческими событиями, сохранивших культовые и светские сооружения, имеющие историко-культурную ценность.

Художественный пленэр «Пачаткі» (Друя) – это совместный проект католического священника, настоятеля парафии Наисвятейшей Троицы ксендза Сергея Суриновича и художника из Минска Ольги Куваевой, выпускницы БГАИ. Первый Друйский пленэр состоялся в 2015 году, в нем приняли участие как известные художники, так и студенты Белорусской государственной академии искусств. Одна из основных целей пленэра – подтолкнуть молодых художников к раскрытию себя, своего таланта, к свободе самовыражения в искусстве. На пленэрах создается большое количество пейзажей с видами Друи и Пиедруи, живописные интерьеры монастыря и костела нередко становятся темой картин.

Еще один интересный пленэр Витебщины со своим уникальным колоритом и мифо-

логией – пленэр «В княжестве лепельского Цмока». Этот пленэр – частная инициатива местного краеведа, собирателя старины, владельца агроусадьбы В. Шкиндера и художника, жителя Лепеля А. Савченко. Пленэр посвящен легендам и сказкам Лепельщины и фольклорному персонажу Цмоку. Первый пленэр состоялся в 2014 году. Большая часть работ посвящена пейзажам Лепельщины, но среди них встречались и произведения на темы мифологии и исторического прошлого.

Пейзаж как художественный образ места исторических событий в творчестве художников-пленэристов. Доминирование пейзажа в пленэрных экспозициях естественно, и даже, несмотря на то, что иногда художники выбирают для работы один и тот же мотив, пейзажи отличаются широким диапазоном образно-стилистических трактовок. При этом особый интерес представляет наличие различных точек зрения на один и тот же объект, подчеркнуты авторские поэтично-образные конструкции.

Для экспозиций пленэров краеведческого направления характерно преобладание сельского и архитектурного пейзажей, реже встречается городской. Большую часть всех работ пейзажного жанра составляет лирический пейзаж, транслирующий зрителю настроения и впечатления художника от природы в момент написания картины. В духе лирического пейзажа на пленэре работают художники – А. Вырво, А. Гришкевич, В. Крук, А. Марочкин, М. Цыбульский, В. Пешкун и многие другие. Повествовательно-конкретные художественные тенденции нашли яркое отражение в творчестве Э. Агуновича, М. Левковича, С. Рабцевича. Картина Г. Скрипниченко «В глубине столетий» (2004) представляет собой произведение в духе романтизма: руины древнего замка и предгрозовое небо – пафос времени и природы. В том же ключе решена работа Ю. Платонова «Раны земли белорусской», ее отличает драматизм и сдержанная экспрессия. Образно-выразительные, сдержанно-температурные дзюды Д. Суриновича (2015, 2018) привлекают своей легкостью, тонким чувством стиля, подкупает и манера исполнения – стремительная и экспрессивная.

Живописные композиции А. Журавлева (серия работ «Горизонты») и Е. Сумаревой (серия работ «Субъективный пейзаж») отличаются концептуально-образное содержание и философский контекст. О. Сковородко и В. Шилко – художники, преобразующие реальность при помощи ритмов, экспрессии цвета, энергичности письма и стилизации. Экспрессивные, выполненные энергичными вибрирующими мазками, работы

А. Фалея впечатляют своей раскованностью. Е. Шатохин и В. Счастливый в творчестве близки по духу – пейзажные композиции В. Счастливого, которым присущ монументально-возвышенный дух вечности, органично соседствуют с точными, контрастными, эмоционально-напряженными композициями Е. Шатохина.

В пленэрных акварельных работах с высокой степенью выразительности художники отражают мимолетность состояния природы, порывы чувств и душевный настрой, быстро и точно фиксируют собственные впечатления [8, с. 31]. Акварели А. Карпана «Брошеное гнездо» и «11 комнат в родной хате кусаюць нека саладзей» (2006) отличаются яркой индивидуальностью, эмоциональной насыщенностью и виртуозностью исполнения. Тенденции изобразительной повествовательности присущи творчеству Федора Киселева. В произведениях Ф. Киселева «Браславщина», «Браславское утро», «Смаляны» пейзажный мотив обретает возвышенный, экспрессивный, романтический характер, не утрачивая своей повествовательности. Акварели А. Болтрушевича «Мосток», «Подружки» отличают стилизация форм, условность пространственного и временного единства, эмоциональная насыщенность цветовых сочетаний и разнообразие технических приемов письма. В натуральных акварелях, в сопоставлении прозрачного с поэтическим, значительным, рождается единство восприятия природы, образуя сплав, в котором будничные мотивы оказываются опозитизированным, претворенным в восприятии художника [9, с. 52]. Такой эффект производят акварели А. Шиенка – его пейзажи «Озеро Оталово» (2004), «Оршанский пейзаж» (2006) – иллюзорны и в то же время реальны.

Картины В. Шамшура притягивают своей поэтичностью, им присуща живописная декоративность и выразительная композиция. Пейзажи В. Шамшура лирические, камерные, выполнены с большим вниманием и любовью к различным уголкам Витебщины. В графически-сдержанных по колориту работах С. Привадо проявляются сказочно-поэтические тенденции. Соединяя пейзажный мотив с образами людей, автор словно раскрывает перед зрителем душу того или иного места. Пастели Е. Мясниковой представляют собой выхваченные из ткани бытия фрагменты – старые, расстрескавшиеся ступени, леса храмового притвора, давно не крашенный переплет деревянной ограды – и в своей сжатой информативности эти объекты становятся символом, своеобразным знаком места, приметой времени.

Портретные образы исторических деятелей и современников как особый вид работы

на пленэре. Портретный жанр в пленэрных экспозициях представлен разнообразными по настроению и пластике живописными и акварельными портретами, а также графическими изображениями. Среди портретов присутствуют как изображения исторических персонажей далекого и близкого прошлого, созданные по представлению или на основании существующего иконографического материала, так и образы наших современников [10].

К портретам репортажного плана можно отнести графические серии Е. Шатохина «Земляки Василя Быкова» (2004), «Ушацкие автографы», посвященные Р. Бородулину (2006), «Творцы Беларуси» (2007) [11], а также работы витебского художника-авангардиста В. Белого.

В основе творческого метода Е. Шатохина лежат глубокий психологизм и пристальное внимание к мельчайшим проявлениям характера человека, выражающегося в разговоре, мимике, жестах, позе и т.д. Его графические портреты несут в себе моментальный и в то же время очень точный слепок личности портретируемого, выполненный уверенными штрихами грифеля на бумаге. Е. Шатохин создал целую галерею портретов современников В. Быкова и художников-пленэристов: портреты Р. Бородулина, Г. Скрипниченко, А. Шатерника, А. Марочкина, В. Борщевского и др. В. Белый также работает в русле репортажа, но в свойственной ему авангардистской манере [12]. Остро подмечая выразительные черты своих персонажей, он усиливает их, останавливаясь на тонкой грани гротеска и шаржа. Перу В. Белого принадлежит несколько серий, посвященных художникам-пленеристам и жителям Парафьяново Докшицкого района.

Портрет-тип представлен работами А. Марочкина «Молодая Беларусь» (2006), О. Сковородко «Девушка с цветами» и «Муза» (2006), Я. Романовича «Мальчик» (2004), И. Карашкевич «Бабушка с луком» (2012) [13, с. 64]. На картине А. Марочкина «Молодая Беларусь» изображена девушка на фоне цветущего поля, образ дополнен различными бытовыми атрибутами и отсылками к современности.

Портрет-картина наиболее характерен для изображения деятелей культуры и искусства, которым, как правило, посвящены пленэры центра им. Я. Дроздовича. В традициях реалистической школы выполнен портрет В. Быкова: погруженный в мысли писатель предстает перед зрителем в интерьере своего рабочего кабинета (С. Ткаченко, 1994) [14]. В декоративной манере решает композицию портрета О. Сковородко – портреты В. Короткевича (2006) и Р. Бородулина (2006) несколько условны,

наполнены динамикой и цветовыми вибрациями. Рассматривая портрет-картину на пленэре, следует упомянуть тонкий, полный психологизма, живописный портрет Р. Бородулина кисти В. Сулковского; экспрессивные, выразительные образы Ады Райчонок и Валентины Быковой кисти Ю. Платонова; монументально-выразительный портрет Е. Липского «Дед»; романтический портрет Владимира Короткевича авторства Я. Романовича и полные лиризма и покоя портреты А. Шиенка в технике акварели. Лирические портреты В. Крука в некоторой степени повествовательны, они отличаются мажорной цветовой гаммой, тонкой нюансировкой и вниманием к деталям. Герои находятся наедине со своими мыслями, мечтами, раздумьями.

Наибольшую популярность в последние годы приобретает тенденция к изображению образа-символа эпохи [15, с. 298]. Выразительным примером является произведение С. Баранковской «Апостол» (2008) – портрет В. Быкова, выполненный в технике ручного авторского ткачества. В данном портрете образ писателя приближен к библейской трактовке, суров и монументален за счет акцентирования отдельных частей лица и выраженного тонового контраста [16, с. 358–360].

Натюрморт на пленэре как отображение мира вещей в их бытовом контексте и вне его. Натюрморт на пленэре – необязательное, но всегда очень интересное явление. Во время пленэров появляется возможность погрузиться в пространство народных традиций и быта, что и вдохновляет художников обратиться к теме натюрморта. Как правило, пленэрные натюрморты состоят из артефактов, характерных для данной местности, помещения, культуры. Натюрморт может быть двух типов: первый – составленный в соответствии с избранной темой, другой – естественный, «подготовленный» самой средой [17].

Отдельную группу представляют тематические натюрморты. Основой для таких натюрмортов стали артефакты, связанные с темой пленэра. К примеру, в постановках натюрмортов на пленэре «Скоринер», посвященном 500-летию книгопечатания, такими артефактами являлись книга (Библия), печатный станок, листы бумаги, церковная утварь. Яркий пример такого натюрморта – работа Ю. Немога «Сокристыя» (2017).

«Посвящение писателям» Я. Романовича (2006) – выразительный пример тематического натюрморта. Созданный на пленэре, посвященном Р. Бородулину, из предметов писательского быта, натюрморт несет в себе звуки и запахи той эпохи.

Натюрморт С. Баранковской с хлестким названием «Вот такой гламур» (2006) относится

к спонтанным – из кучи бытового хлама, сваленного у забора, родилась идея натюрмортов. Пастозно прописанный передний план и деликатно решенный задний создают эффект вибрации света. Другой пример – пастель Е. Мясниковой «Юрины грибочки» (2017) – грибы, в беспорядке высыпанные на подоконник для просушки.

Нюансный «Вечер в Друе» Д. Сумаревой-Копач (2018), выразительные натюрморты «На окне» А. Мары (2015) и «Бегония» (2012) В. Пешкуна, экспрессивные работы Н. Таранды «Мелодия лета» (2006), «Пионы» Ю. Платонова (2013) и многие другие цветочные натюрморты представляют собой лирико-поэтическое любование красотой цветущего мира. Отдельно стоит отметить работы Е. Шатохина – за счет энергичного штриха, акцентированного тонового контраста, выразительной композиции работы приобретают черты эпичности и драматизма.

Тематическая композиция на пленэре: ассоциативный контекст и историческая парадигма в произведениях художников. Рядом с натурными произведениями местных пейзажей в экспозициях выставок по итогам пленэра встречаются и ассоциативно-образные импровизации, фантазийные и тематические композиции, многие из которых органично связаны с древней историей родного края. Поэтический контекст присутствует в работах А. Марочкина, В. Марковца, Ю. Платонова, в декоративных полотнах О. Сковородко, А. Силивончик, С. Привадо, монументально-лаконичных картинах М. Шматовой и др.

Картины В. Счастливого «Слово Рыгора» и «Объединяющие знаки» несут в себе сакральный смысл, рассуждение о судьбах религии и Беларуси, поиск путей объединения, второй унии. Сакральность звучит и в работах В. Вольнова «Возвращение Ангела» (1994), Б. Заборова «Молитва» (1994), О. Сковородко «Пасхальный звон» (1994), Л. Щемелева «Калядные дни» (1994), в произведениях Г. Дроздова [18]. Картина «Каин и Авель» (2002–2006) – представляет собой аллюзию к библейскому мотиву, объединившему поэзию Р. Бородулина и живопись А. Марочкина. По-прежнему актуальна тема обращения к истокам, моления предкам, обрядовости. Языческие мотивы можно увидеть в работах В. Вольнова «Первобытные люди» и «Озеро Цмока» (2015), В. Голуба «Пан» (1994), О. Сковородко «Цмок» (2015).

Выразительность композиции и лапидарность рисунка, локальность цветовых пятен и ритмичность отличают произведения В. Костюченко. Его «Музыкант» (2016)

за упрощенностью рисунка скрывает многослойность смыслов. Декоративность, насыщенность элементами, иносказательность и позитивное звучание отличают творчество А. Силивончик на пленэре.

Серия работ В. Шилко «Ангел с крестом. Посвящение Р. Бородулину», «Посвящение В. Быкову» и «Свояк с Бычков» (2014) – представляет собой осмысление художником литературного наследия поэта Р. Бородулина и писателя В. Быкова. Мощным финальным аккордом творчества художника А. Изоитко стал триптих по произведениям В. Быкова «Сотников», «Знак беды», «Альпийская баллада».

Арт-объект, инсталляция и перформанс как авторское высказывание на пленэре. Актуальные художественные практики не являются востребованными во время пленэров. Но, тем не менее, ряд художников очень органично и выразительно доносят до зрителя свои идеи именно с помощью таких форм искусства. Концептуальные проекты и перформансы А. Родина и Митрича, арт-объекты А. Марочкина и инсталляции В. Вольнова кроме, собственно, художественной ценности имеют еще и ярко выраженное публицистическое содержание.

Перформансы А. Родина растянуты во времени, медитативны. В них художник не столько являет действие, сколько помещает себя в пространство. Визуальный ряд перформансов обогащен многозначительными деталями, и их смысл раскрывается далеко не сразу.

Инсталляции и арт-объекты, рождающиеся на пленэре, вероятно, наиболее полно характеризуют место, передают его дух, воспринятый художником. Нередко в рамках пленэра создает арт-объекты А. Марочкин. Одним из интереснейших его проектов является серия работ «Прасницы».

Инсталляции В. Вольнова отличаются повышенной суггестивностью, они насыщены символикой и по своей структуре предельно лаконичны по исполнению. Создавая инсталляции на пленэре, В. Вольнов использует те артефакты, которые находит в окружающей среде, приобретающие со временем сакрализованное и музейное значение, например бревно и окна от дома В. Быкова, старые довоенные фотографии, обувь, предметы крестьянского быта (инсталляции «Звоница», «Распятый путь», «Штрих трагедии», 2004). Инсталляция «Памяти матерей» была создана в 2006 году в Бычках – здесь платок выступает в роли вечного спутника женщин, оберега, который переходит от бабушки к матери, от матери к дочери и сохраняется в доме долгие годы. В дальнейшем тема тяжелой доли

белорусской деревни нашла свое продолжение в инсталляции «Распятая эпоха» (2012).

Заключение. На протяжении нескольких десятилетий пленэрное движение в Беларуси приобрело широкий размах и сформировало сообщества художников-пленэристов. Пленэр можно классифицировать по различным критериям: временному, географическому, тематике, составу и характеру участников. Во многом тип пленэра определяется ведущей концепцией, а также характером и содержанием работ, представленных на итоговую выставку. Из основной массы пленэров Витебского региона можно условно выделить большую группу – тематические пленэры. Применив к пленэрам Витебщины типологию по концептуально-содержательному принципу, тематические пленэры можно разделить на мемориальные и краеведческие.

Произведения, созданные в период пленэров, представляют собой разнообразие жанровых форм, среди которых встречаются как пейзаж, так и тематическая композиция, натюрморт, портрет и формы актуального искусства – перформанс, арт-объект и инсталляция.

Из всех жанров самым разнообразным и популярным на пленэре является пейзажный. Для портретов, написанных на пленэрах, наиболее характерны портрет-репортаж, портрет-тип и портрет-картина, остальные виды портрета встречаются значительно реже. Натюрморт на пленэрах Витебщины можно увидеть реже, чем пейзаж, но есть некоторое количество тематических натюрмортов, что встречающихся на мемориальных пленэрх. Тематическая картина характерна для мемориальных пленэров, и часто произведения основаны либо на литературных источниках, либо являются ассоциативными. Наиболее редко встречается на пленэре перформанс – формат пленэра не предполагает включения элементов актуального искусства. Но инсталляции и арт-объекты, связанные с местом проведения пленэра, встречаются на пленэрах центра Я. Дроздовича и являются способом творческого осмысления истории места.

Следует отметить важность сохранения и поддержки пленэрного движения как в Витебске, так и во всей Беларуси. Пленэр создает хорошие условия для культурного обмена, развития искусства как реалистического, так и других направлений.

ЛИТЕРАТУРА

1. Ге, А.С. Аб асаблівасцях сучаснага пленэрнага жывапісу (на прыкладзе IV Міжнароднага Шагалаўскага пленэра / А.С. Ге // Современные проблемы развития художественного образования и визуальных искусств (к 100-летию Витебского народного художественного училища): материалы междунар. науч.-практ. конф. Витебск, 20–21 дек. 2018 г. / Витеб. гос. ун-т; редкол.: Е.О. Соколова (отв. ред.) [и др.]. – Витебск: ВГУ имени П.М. Машерова, 2018. – С. 50–54.
2. Райчонак, А.Э. Дванаццаць год служэння Бацькаўшчыне (Аб дзейнасці культурна-асветніцкага цэнтра імя Язэпа Драздовіча / А.Э. Райчонак // «Язэп Драздовіч: Прыйдзе час...»: зборнік матэрыялаў, прысвечаны 120-годдзю з дня нараджэння мастака / пад рэд. М.Цыбульскага. – Смаленск, 2008. – С. 132–143.
3. Первый пленэр памяти Ивана Хруцкого // сост. Н.Г. Гугнин. – Витебск, 1996. – С. 6.
4. Выстава да 500-годдзя друку беларускай Бібліі адкрыецца ў Віцебску У галерэі касцёла Святога Духа ў Віцебску 23 чэрвеня адкрыецца выстава “Горад Францыска Скарыны вачыма мастакоў”. – [Электронны рэсурс]. – Рэжым доступу: <http://svjazep.org/index.php?newsid=1840>, вольны. – Дата доступу: 23.03.2020.
5. 1-й палочкий міжнародный пленэр візуальных искусств «ART-EGO» начал свою двухнедельную работу. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://polotsk.museum.by/node/13773>, свободный. – Дата доступа: 24.03.2020 г., русский.
6. Малей, А.В. Витебский «Квадрат»: художественное исследование неконформистского движения художников в Витебске и Минске (1987–2000 гг.) / А.В. Малей. – Минск: Экономпресс, 2015 г. – 332 с.
7. Цыбульскі, М. Уступны артыкул / М. Цыбульскі // А. Аніськовіч. Лявонпаль і маладыя мастакі. Па матэрыялах пленэру. – Віцебск, 2006. – С. 4–5.
8. Рынкевіч, У. Акварэлія. Беларускі акварэльны жывапіс – Акварэлія. Белорусская акварельная живопись. – Aquarelia. Belarussian watercolour painting // У. Рынкевіч. – Минск: Беларуская Энцыклапедыя імя Пятруся Броўкі. 2020. – 216 с.
9. Капранова, С.Г. От замысла и природы к законченному произведению: 1. Суриков. 2. Врубель. 3. Петров-Водкин / С.Г. Капранова. – М.: Изобраз. искусство, 1981. – 216 с.
10. Каб рунела душа... XIII пленэр Язэпа Драздовіча. Каталог твораў // рэд. І. Марачкіна. – Мінск, 2006. – 42 с.
11. Яўген Шатохін: альбом / склад, П. Ляхновіч. – Мінск, 2007. – 115 с.
12. Репортажный портрет [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://photostocks.info/p-1254/reportazhnyj-portret/>, свободный. – Дата доступа: 27.02.2019.
13. ...! адчуеш – Радзіма. XII пленэр Язэпа Драздовіча // рэд. А. Хадановіч, В. Баршчэўскі. – Мінск, 2006. – 95 с.
14. Васілёва зорка. Каталог твораў / рэд. А. Анісім. – Мінск, 2005. – 54 с.
15. Медвецкий, А.В. Портретная живопись Беларуси: монография / А.В. Медвецкий, С.В. Медвецкий. – Витебск: ВГУ имени П.М. Машерова, 2017. – 336 с.
16. Мясникова, Е.В. Портретный жанр как особый вид работы на пленэре / Е.В. Мясникова // Молодость. Интеллект. Инициатива: материалы VII Междунар. науч.-практ. конф. студентов и магистрантов, Витебск, 18 апр. 2019 г. – Витебск: ВГУ имени П.М. Машерова, 2019. – С. 358–360.
17. Осин, И.О. Специфика написания натюрморта на пленэре / И.О. Осин // Перспективы развития культуры и искусств в образовательном пространстве столичного мегаполиса: материалы науч.-практ. конф. института культуры и искусств Московского городского педагогического университета, Москва, 17–18 апр. 2017 г. / под ред. С.М. Низамутдиновой. – М.: УЦ Перспектива, 2017. – С. 198–202.
18. I Міжнародны пленэр па жывапісу імя М. Шагала // Альбом-каталог / склад. І. Мятліцкая. – Мінск: Выд-ва ТАА «Вікта», 1994. – 94 с.

Поступила в редакцию 01.07.2020

ВОПЛОЩЕНИЕ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ОБРАЗА КНИГИ В ТВОРЧЕСТВЕ ИВАНА ФОМИЧА ХРУЦКОГО

Комлева Т.Г.

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

Творчество художника Ивана Фомича Хруцкого многообразно и многожанрово: его кисти принадлежит более ста оригинальных полотен, созданных в жанре натюрморта, портрета, пейзажа. В своих работах живописец умело передал психологию человеческой души, величие и красоту природы, удивительный мир вещей. Немаловажное и неоднозначное значение в творчестве художника занимает образ книги. В статье впервые раскрываются особенности воплощения художественного образа книги в творческом наследии И.Ф. Хруцкого, на примере персональных и групповых портретов. Изображенная на полотнах мастера книга удачно гармонирует с общим пространственным решением композиции и имеет разнообразное символическое значение, выступая дополнительным элементом в раскрытии психологического образа портретируемых, образно подчеркивая социальный статус и род деятельности; необходимым ориентиром духовного пути и обретения мудрости; символом зажиточности, показного богатства и роскоши, в качестве эстетической ценности и подражанием «духу» времени; источником знаний и просвещения; семейной реликвией ее обладателей. Посредством художественного образа книги живописец стремился подчеркнуть роль и значение книги в обществе и отразить идеалы и ценности представителей интеллигенции XIX века.

Ключевые слова: И. Хруцкий, художник, книга, символ, художественный образ, портретная живопись.

(Искусство и культура. – 2020. – № 3(39). – С. 42–46)

THE EMBODIMENT OF THE ARTISTIC IMAGE OF THE BOOK IN IVAN FOMICHRUTSKY'S WORK

Komleva T.G.

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

The work of artist Ivan Khrutsky is diverse and multi-genre: he painted more than a hundred outstanding canvases in the genre of still life, portrait and landscape. In his works, the painter skillfully conveyed the psychology of the human soul, the majesty and beauty of nature, the wonderful world of objects. The image of the book is important and ambiguous in his work. The article for the first time reveals the features of the embodiment of the artistic image of the book in the creative heritage of I. Khrutsky on the example of personal and group portraits. The book depicted on the artist's canvases successfully harmonizes with the general spatial solution of the composition and has a variety of symbolic meanings acting as an additional element in the disclosure of the psychological image of the portrayed people, figuratively emphasizing the social status and occupation, as a necessary reference point of the spiritual path and the acquisition of wisdom, as a symbol of prosperity, ostentatious wealth and luxury, as an aesthetic value and imitation of the "spirit" of the time, as a source of knowledge and education, as a family heirloom. Through the artistic image of the book, the artist sought to emphasize the role and significance of the book in the society and to reflect the ideals and values of the intellectuals of the XIX century.

Key words: I. Khrutsky, artist, book, symbol, artistic image, portrait painting.

(Art and Cultur. – 2020. – № 3(39). – P. 42–46)

Адрес для корреспонденции: komleva_5@mail.ru – Т.Г. Комлева

Белорусский живописец Иван Фомич Хруцкий (1810–1885) относится к плеяде тех художников, талант и творческое наследие которого были оценены по достоинству спустя многие годы после его смерти. Удостоившийся в 1839 году Академическим советом Художеств Петербурга звания академика живописи в жанре натюрморта, портрета и пейзажа, художник несправедливо был забыт еще при жизни. Лишь в конце XX столетия его имя вновь становится объектом пристального внимания и детального научного изучения, в результате которых И. Хруцкий был признан основоположником академического натюрморта в белорусской и русской живописи, раскрывшим символический язык вещей и иносказаний, блестящим портретистом, создателем пейзажных и жанровых композиций с отличительной манерой письма. Известно о существовании более ста оригинальных полотен живописца, которые являются уникальными экспонатами как государственных художественных музеев Беларуси, Литвы, Украины, России, Польши, так и частных собраний коллекционеров. Репродукции его работ нашли широкое отражение в художественных альбомах и наборах открыток [1, с. 3].

В настоящее время изучением творческого наследия Ивана Фомича Хруцкого занимаются как отечественные, так и зарубежные исследователи. Несмотря на ряд публикаций, посвященных жизни и творчеству живописца [1–5], осмысление символического отражения предметного мира в его работах предполагает дальнейшее изучение.

Цель статьи – раскрыть особенности символического отражения книги на портретных работах живописца Ивана Фомича Хруцкого.

Воплощение художественного образа книги в портретной живописи И. Хруцкого. К теме книги в искусстве обращались многие знаменитые мастера европейской живописи. Образ книги нашел свое художественное отражение и в портретной живописи И. Хруцкого. Это можно проследить на примере многочисленных картин мастера как персональных, так и групповых портретах, выполненных на различных этапах его творческого пути. Полотна мастера наполнены глубоким психологизмом и отражают объективную действительность окружающего мира, что характерно для выпускников Виленской художественной школы XIX века [2, с. 71]. «По стилистике исполнения портреты мастера ближе всего к творчеству А.Г. Венецианова», что подтверждает преемственность

и последовательность в творчестве Хруцкого, «его приверженность этой школе» [2, с. 76].

Работая над заказом митрополита И. Семашко, художник выполнил серию полотен, посвященных иерархам православной церкви, религиозным деятелям и представителям духовенства, большинство из которых изображены с книгой (Евангелием) в руках. Работы единого академического стиля и «...одинаковы по размеру (45×35 см), большинство из которых являются копиями написанных ранее портретов либо литографий» [1, с. 36]. Книга на них образно подчеркивает сановитость и благообразность портретируемых, указывая на род их деятельности. Среди работ выделяется «Портрет Викентия Лисовского» (1847) [3, с. 64]. Художник представил нам глубоко верующего человека в момент молитвы. В молчаливом обращении к Богу выразительны его ладони, застывшие в смиренном жесте, и спокойно-отрешенный взгляд. Левой рукой иерарх придерживает Евангелие – как символ его веры в Слово Божье. Присутствие книги на картине дополняет психологический образ священника, помогает раскрыть его душевное состояние и характер. Кожаный переплет книги (возможно из сафьяна), с золотым тиснением, демонстрирует материальную состоятельность ее обладателя и одновременно раскрывает богатство его духовного содержания, подчеркивая тем самым «чувство слаженности его внутреннего мира с миром внешним» [1, с. 36]. Наличие закладок в книге указывает на основополагающие идеи учения Христа, которым следует иеромонах в повседневности и проповедует их прихожанам. Художник четко прорисовывает линии рясы религиозного деятеля, делая его силуэт контрастным по тону и более духовно-содержательным.

Символическое значение образа книги можно проследить в прижизненном портрете греко-католического митрополита Иосафата Булгака (1838) [3, с. 43], к написанию которого художник еще не раз вернется спустя годы после его смерти [4, с. 9]. Можно только догадываться, что породило такой интерес мастера к многократному изображению художественного образа епископа униатской церкви. На портрете митрополит изображен сидящим за столом, в состоянии умиротворения и внутреннего покоя. В отстраненном взгляде прочитывается усталость и безысходность, результат его самоотверженной борьбы за признание и сохранение униатского исповедания. Правая рука едва касается раскрытого Евангелия, выступающего ориентиром тернистого духовного пути

и обретение мудрости портретируемым. На лице митрополита отражается стремление найти ответы на вопросы, волнующие его деятельный ум. В стороне от епископа лежат забытые награды, утратившие свою ценность и былую значимость, невольно напоминая о его вынужденной покорности при введении православных обрядов в униатство и его нерешительности в противодействии этому. Художнику удалось правдиво передать душевную драму человека, посвятившего всю свою осознанную жизнь служению униатской церкви, пришедшего к пониманию и смирению через Священное Писание – источник веры и Божественного Откровения. Присутствие символов власти (орденов, панагии и другой атрибутики) и цветовое решение картины усиливают выразительность художественного образа митрополита, придавая ему особую монументальность и репрезентативность, одновременно помогая понять основной замысел художника, который возвращает зрителя в эпоху «сарматского» портрета.

Иная трактовка образа книги на картине «В комнате. Митрополит И. Семашко слушает в своем кабинете доклад секретаря» (1854) [3, с. 73]. Исполняя волю заказчика, художник максимально точно передал изображение интерьера (наличие в позолоченных рамках семейных портретов и других светских картин, обивку мебели, резьбу на дверных ручках шкафов, больших размеров зеркала и др.), указывая тем самым на достаток и мирские устремления митрополита. Книги предстают перед нами в образе символа зажиточности, показного богатства и роскоши. Их присутствие в шкафах говорит нам о желании православного архиепископа показать себя как начитанного и широко мыслящего человека, ценителя литературы и искусства. Но его фигура, изображенная на фоне изысканных апартаментов, несопоставимо мала по размерам в сравнении с окружающими предметами и говорит нам об обратном, как бы отодвигая на второй план духовные качества митрополита. Композиционное решение картины наглядно демонстрирует характерные черты искусства европейского «бидермейера» (преобладание материальных благ, идеализация, детальное изображение интерьера, воспевание обыденности вещей и др.), оказавшие определенное влияние на технику живописи художника.

Изображение книги присутствует и на женских портретах Ивана Хруцкого, отличающихся особой парадностью, наполненных лиризмом и нежностью. Ярким примером является

портрет «Неизвестной в белой одежде с книгой» (1840–1850) [3, с. 106], написанный в салонно-академическом жанре. В центре картины изображена, сидящая в кресле (выполненном из красного дерева с высокой округлой спинкой) в стиле ампир, молодая женщина – представительница светского общества. Неизвестная показана в пышном кружевном белом платье с длинными рукавами и воротником, плотно облегающим ее шею, что придает ее образу величественность и элегантность. Утонченные черты лица, изящная прическа, гладкость кожи, горделивая осанка, дорогие украшения подчеркивают ее принадлежность к дворянскому роду. Выразительный взгляд направлен на зрителя и таит в себе некую загадочность и притягательность. Приоткрытая книга в правой руке портретируемой, выполненная в небольшом формате и гладком переплете зеленого цвета, наводит на мысль о ее романтическом содержании (столь популярном жанре в светских кругах), акцентируя внимание зрителя на аристократизме и духовной красоте женщины. Театральность позы (слегка наклоненное положение и манерное касание левой руки в области сердца) передает ощущения волнения от прочитанного, раскрывая, присутствующую модели, чувственность и открытость. Книга дополняет художественный образ ее обладательницы, делая его более реалистичным и женственным. Изображение вазы, выгравированной узорами, с благоухающими цветами (излюбленной детали натюрмортов живописца) на пристенном столике, обогащает композиционное решение произведения и служит дополнительным украшением женского силуэта. Соединив воедино характерные черты двух жанров – портрета и натюрморта, – художнику удалось одновременно передать эмоциональное состояние неизвестной и отобразить культуру внешней среды, оказавшей влияние на ее эстетические вкусы и предпочтения. Такое гармоничное жанровое сочетание присутствует как в ранних, так и более поздних работах мастера, позволяя проследить, как менялся почерк художника и раскрывался его творческий потенциал.

Воплощение художественного образа книги в групповых портретах И. Хруцкого. Для нашего исследования представляют интерес семейные портреты И. Хруцкого в стиле «бидермейер», при написании которых художник нередко прибегает к изображению книги, как символу знаний и просвещения. Присутствие книги на полотнах выдвигает на передний план утонченность души,

нравственные ориентиры и образованность портретируемых. Среди такого рода работ можно назвать «Семейный портрет» (1850) [3, с. 77], выполненный на фоне сельского пейзажа, живописные просторы которого наполняют картину атмосферой гармонии и умиротворения. По манере художественного исполнения картина «...напоминает семейные портреты крепостного художника Ф. Тулова, с той же естественностью, простотой, и одухотворенностью образов» [2, с. 79]. На переднем плане картины изображено семейство (предположительно, самого художника) – мать и трое детей. Четкое расположение фигур в виде треугольника и натуральность в изображении говорят нам о влиянии старой традиции нидерландской и фламандской портретной живописи на творчество И. Хруцкого. Художник идеально передает портретное сходство персонажей, раскрывая их внутренний мир, создает глубокие психологические образы, наполненные определенным смыслом и духовным содержанием. Книга как главный атрибут моделей выступает связующим звеном всех членов семьи, наглядно дополняя сюжетную линию произведения, привнося тем самым элементы «жанровости» в композицию. Герои погружены в чтение, либо размышляют над прочитанным. Женщина изображена по центру в полный рост, она невольно отвлеклась от чтения вслух младшему ребенку, стоящему около нее. Ее взгляд сосредоточен и целеустремленно направлен вдаль, но мысли далеки от окружающего. Правее изображен мальчик с раскрытой книгой на коленях, который на миг, оторвавшись от чтения, задумался о прочитанном. Раскрытая книга на картине символизирует доступность знаний и образования. Чуть дальше, углубившись в чтение, изображена девочка. Художник намерено представил ее практически в профиль, стремясь к жизненной достоверности в построении композиции.

В ином образно-пластическом решении написан групповой портрет семьи Гомолицких (1850-е гг.), «где мать с четырьмя детьми изображена в интерьере дворца» [5, с. 61] (по детальному описанию богатого интерьера можно догадаться, что это покои митрополита И. Семашко). Художник с особой теплотой и нежностью изображает персонажей, четко прописывая их жесты и движения, выразительность лиц, фактуру тканей одежды, наделяя характерными их возрасту качествами: задумчивость и серьезность матери, озорство мальчика, капризность младшей девочки, сосредоточенность

средней и уединенность старшей дочерей. Изображенные книги удачно гармонируют с общим пространственным решением композиции, выступая в качестве эстетической ценности (частью интерьера) и подражанием «духу» времени. Филигранно прописываемая цветовая гамма бумаги, формат, пропорциональность линий, переплет акцентируют внимание зрителя на художественном облике книги как объекте искусства. Книга в руках портретируемых вносит некую иллюзорность в их психологический облик, помогая определить настроение и атмосферу происходящего: говорит об их участии в позировании художнику, нежели увлеченности процессом чтения. Условная декоративность в сочетании с поэтическим реализмом усиливает эстетическое выражение композиции, подчеркивая влияние западноевропейского и русского искусства на художественный язык мастера.

Среди многообразного творчества И. Хруцкого часть работ составляют портреты детей, в том числе написанные в интерьерах усадьбы самого художника. Эти работы позволяют отразить глубину проникновения художника в духовный мир детства, а также передать поэтическую атмосферу (уют и гармонию) царящую в доме. Символичность книги, изображенной на полотнах, приобретает значительную смысловую нагрузку, выступая источником знаний и семейной реликвией портретируемых. Так, на картине «В комнате. Мальчики рассматривают альбом с картинками» (1854) [3, с. 116], книга помогает передать эмоциональное состояние детей, отодвигая на второй план тщательно прописанное пространство интерьера, подчеркивая тем самым идиллический характер композиции. Центральное место в картине занимают сидящие на низком пуфике двое мальчиков (с большой вероятностью, дети самого художника), рассматривающие с видимым интересом альбом, увлеченно перелистывающие книжные страницы. Художник детально прописал иллюстрационный ряд в книге пропорционально ее формату, что определяет читательское назначение издания. В устремленном детском взгляде гармонично сочетаются обаяние и любознательность, притягивающие внимание зрителя. По-иному представлен художественный образ книги, размещенной в стороне на столе. Книга искусно выполнена в твердом переплете зеленого цвета с растительным орнаментом (часто применяемым в искусстве бидермейера), подчеркивает идеалы и ценности представителей интеллигенции XIX века.

Сдержанный колорит и условная камерность в сочетании с академическим построением пространства интерьера помогают восприятию целостного художественного образа композиции.

Заключение. Таким образом, изучив творческое наследие белорусского живописца Ивана Фомича Хруцкого, мы выявили ряд особенностей воплощения художественного образа книги в портретных работах мастера. Книга, изображенная на полотнах, имеет разнообразное символическое значение, выступая дополнительным элементом в раскрытии психологического образа портретируемых, образно подчеркивая социальный статус и род деятельности; необходимым ориентиром духовного пути и обретения мудрости; символом зажиточности, показного богатства и роскоши, в качестве эстетической ценности (части интерьера) и подражанием «духу» времени; источником знаний и

просвещения; семейной реликвией ее обладателей. Вышесказанное подтверждает глубокую смысловую нагрузку образа книги в работах отечественных живописцев XIX века, в том числе в творческом наследии Ивана Фомича Хруцкого.

ЛИТЕРАТУРА

1. Чаропка, В. Иван Хруцкі: Выдатны мастак з Полатчыны / В. Чаропка. – Мінск: Харвест, 2015. – 64 с.
2. Гісторыя беларускага мастацтва: у 6 т. / рэдкал.: С.В. Марцэлеў (гал. рэд.) [і інш.]; рэдкал. тома: Л.М. Дробаў, П.А. Карнач. – Мінск: Навука і тэхніка, 1987–1994. – Т. 3 : Канец XVIII – пач. XX. – 1989. – 448 с.: іл.
3. Иван Хруцкі. 1810–1885: Альбом-каталог = Иван Хруцкий / [склад. І.М. Панышына, А.К. Рэсіна]. – Мінск : Беларусь, 1990. – [119] с. : іл.
4. Панышына, И.Н. И.Ф. Хруцкий. Портрет Иосафата Булгака / И.Н. Панышына // Аладаўскія чытанні: матэрыялы канф., прысвеч. вынікам навук.-даслед. працы за 2002 г., Мінск, 2–3 чэрв. 2003 г. / адк. рэд. С.А. Шукан. – Мінск, 2003. – Ч. 1. – С. 9–11.
5. Медвецкий, А.В. Портретная живопись Беларуси: монография / А.В. Медвецкий, С.В. Медвецкий. – Витебск: ВГУ имени П.М. Машерова, 2017. – 336 с.: ил.

Поступила в редакцию 14.05.2020

ПОШУК І ТРАНСФАРМАЦЫЯ ДЭФІНІЦЫІ “МУЗЕЙ ГОРАДА”

Кавалёва Ю.В.

Дзяржаўная ўстанова “Музей гісторыі горада Мінска”, Мінск

Артыкул прысвечаны аналізу навуковых даследаванняў, якія тычацца вызначэння паняцця “музей горада”. Разглядаецца гісторыя вывучэння гэтай з’явы ў музейзнаўстве з другой паловы XIX ст. да нашага часу. Вывучаюцца падыходы да афармлення музеяў гарадоў у асобную катэгорыю. Разглядаюцца матэрыялы міжнародных навуковых канферэнцый, прыводзяцца і аналізуюцца дадзеныя воркшопаў 2015 г. у Берліне і Маскве, дзе была зроблена першая спроба знайсці афіцыйнае адзінае вызначэнне дэфініцыі “музей горада”.

Прыводзяцца ключавыя словы, звязаныя з дзейнасцю сучасных музеяў гарадоў. Вылучаюцца профільныя групы і тыпалогія музеяў гарадоў у адпаведнасці з іх калекцыямі, месцараспаляжэннем, падпарадкаваннем, гісторыяй. Ажыццяўляецца аналітычны агляд шасці выніковых вызначэнняў паняцця “музей горада”, якія былі сфармуляваны спецыялістамі з розных краін свету па выніках абмеркавання дадзеных апытання 2015 г. Вылучаюцца агульныя тэндэнцыі ў пошуку адзінага вызначэння дадзенай дэфініцыі. Разглядаецца роля музея ў сучаснай урбаністычнай прасторы, прыводзяцца прыклады інавацыйных праектаў, праз якія музей здольны пашырыць свае межы і сваю аўдыторыю.

Прыводзяцца магчымыя прычыны адсутнасці адзінага вызначэння дэфініцыі “музей горада”. Аналізуецца стан сучаснага музея як сацыяльнага інстытута ва ўмовах трансфармацыі грамадскіх працэсаў і іх уплыву на культурнае жыццё горада.

Ключавыя словы: музей горада, гарадскі музей, гарадская прастора, тыпалогія гарадскіх музеяў, асаблівасці гарадскіх музеяў, гарадская ідэнтычнасць.

(Искусство и культура. – 2020. – № 3(39). – С. 47–53)

SEARCH AND TRANSFORMATION OF THE DEFINITION OF THE CITY MUSEUM

Kovaleva Y.V.

State Institution “The City of Minsk History Museum”, Minsk

This article analyzes the research on the definition of the notion of the City Museum. It discusses the history of the study of this phenomenon in museology from the second half of the XIX century to our time. Approaches to the decoration of the city museums as a separate category are studied. Proceedings of international scientific conferences are considered and data of 2015 workshops in Berlin and Moscow are analyzed, where the first official attempt to find a single definition of the City Museum was made.

Key words that are related to contemporary city museums are given. Profile groups and typology of city museums in accordance with their collections, location, subjugation and history are distinguished. An analytical review of the final six definitions of the City Museum, which were formulated by experts in the field from around the world at the end of the discussion to the 2015 survey, is carried out. There are some common trends in the search for a single definition. The role of the museum in contemporary urban space is examined; examples of innovative projects through which the museum is able to expand its borders and its audience are presented.

The possible reasons for the lack of a single definition of the City Museum are given. Examines The state of the contemporary museum as a social institution in the transformation of social processes and their influence on the cultural life of the modern city are analyzed.

Key words: City Museum, museum of the city, cityscape, the typology of the city’s museums, features city museums, urban identity.

(Art and Cultur. – 2020. – № 3(39). – P. 47–53)

Навуковыя пошукі вызначэння паняцця “музей горада” адносяцца да часоў узнікнення такіх музеяў у другой палове XIX – пачатку XX ст. Адною з першых спроб тэарэтычнага абгрунтавання сутнасці музея горада

з’яўляецца праца супрацоўніка музея Нью-Ёрка Джона Ван Пелта (John Van Pelt). У кнізе “Горад – наш галоўны артэфакт” змешчаны артыкул пра гісторыю станаўлення музеяў гарадоў, дзе прыводзяцца ўрыўкі з прац

Адрас для карэспандэнцыі: kovaliovayuliya@gmail.com – Ю.В. Кавалёва

Дж. Ван Пелта, якія былі апублікаваныя ў 1931 г. у часопісе “The Museum News” Амерыканскай асацыяцыі музеяў [1].

У савецкім музеязнаўстве групу гарадскіх музеяў як асобную катэгорыю мясцовых музеяў упершыню вылучыў Е.В. Рудакоў. Адметныя рысы музеяў гарадоў сфармуляваў Л.А. Ільін. Ён дае некалькі вызначэнняў паняцця “гарадскі музей”. Аўтар падкрэслівае, што часам пад музеём горада разумеліся мастацкія галерэі з твораў сусветнага мастацтва, часам – зборы твораў мясцовага мастацтва, археалогіі, гісторыі і іншых прадметаў, якія звязаны з культурай рэгіёна. Такім чынам, у 1920-я гг. гэты тэрмін абазначаў даволі розныя паняцці, прычым вызначэнне “гарадскі” ў першым прыкладзе ўказвала толькі на ведамасную прыналежнасць музея, у другім – на яго змест. Таксама пад такімі музеямі меліся на ўвазе і самі зборы падобнага роду прадметаў, якія адносіліся да пэўнага горада [2, с. 5–7].

У СССР музеі гісторыі гарадоў не разглядаліся як штосьці адасобленае ад гістарычных музеяў. Адзіная крыніца, якая сведчыць пра цікавасць да дадзенай групы музеяў, гэта артыкул У.П. Нікаленкі “Музей гісторыі сталіцы”. Але ён не ахоплівае ўсяго комплексу такіх устаноў, а разглядае толькі сталічныя і ігнаруе ўсе астатнія.

Новы этап у вывучэнні сутнасці музея горада пачаўся з выдання ў 1995 г. нумара часопіса “Музеум”, цалкам прысвечанага музеям гісторыі гарадоў. Сучасныя даследаванні музеяў гісторыі гарадоў актывізаваліся з узнікненнем прафесійных асацыяцый міжнароднага ўзроўню, такіх як Міжнародная асацыяцыя музеяў гарадоў, створаная ў Барселоне ў 1995 г., САМОС (Камітэт па калекцыях і дзейнасці музеяў гарадоў), створаны ў структуры ICOM у 2005 г.

Мэта артыкула – правесці аналіз існуючых дэфініцый “музей горада” праз прызму гістарычнай трансфармацыі музея гісторыі горада і яго культуралагічнага зместу.

Даследаванні і асэнсаванне асаблівасцей групы музеяў гарадоў. Адною з галоўных крыніц па вывучэнні феномена музея горада і гісторыі яго станаўлення з’яўляецца спецыяльны нумар часопіса “Музеум”, дзе сабраны артыкулы спецыялістаў дадзенай галіны і супрацоўнікаў музеяў гарадоў з усяго свету. Не кожны аўтар засяроджвае ўвагу на сутнасці паняцця “музей горада”, аднак у кожнага прасочваецца свой падыход да адлюстравання гарадской гісторыі ў музеі.

Аўтар уступнага артыкула Нікола Джонсан (Nichola Jonson) сярод прычын узнікнення

музеяў гарадоў называе ўрбанізацыю і рост гарадоў, дзе музеі сталі спробай захавання мінулага. Яна параўноўвае старыя і новыя музеі гарадоў і разважае пра іх шырокія магчымасці. Н. Джонсан адзначае, што горад павінен заставацца галоўным аб’ектам цікавасці для дадзенай групы музеяў. Калі ж гэты фокус змяшчаецца, музей ператвараецца ў культурны цэнтр [3].

Макс Хебдзіч (Max Hebditch) звяртае ўвагу на нязначную колькасць музеяў гарадоў пры высокім узроўні ўрбанізацыі ў свеце, выказвае занепакоенасць адсутнасцю да канца асэнсаванага прызначэння музея горада. Аўтар аналізуе сутнасць назвы “Музей Лондана” у процівагу назве “Музей гісторыі Лондана”, якая б абмяжоўвала яго змест і ігнаравала б сучаснасць і будучыню горада. М. Хебдзіч падкрэслівае важнасць самога паняцця “горад”, дзе назіраецца адсутнасць адзінства меркаванняў [4].

Амарэсвар Гала (Amareswar Galla) на прыкладзе ўласнага вопыту працы ў адным з мультыкультурных гарадоў свету Канберы прапануе паняцце “гарадская музеялогія” і вылучае задачы музея горада, у першую чаргу разумеючы яго як культурны цэнтр. На аснове вызначэння музея дадзенага ICOM, ён дае перафармуляванае вызначэнне музея горада. “Музей горада – гэта некамерцыйная, дынамічная, адкрытая для публікі ўстанова або культурны механізм, які дзейнічае ў інтарэсах гарадскога насельніцтва і яго развіцця, каардынуе, набывае, захоўвае, вывучае, інтэрпрэтуе і экспануе ў мэтах вывучэння, асветы, прымірэння супольнасцяў і атрымання імі задавальнення матэрыяльных і нематэрыяльных, рухомых і нерухомых прадметы, якія складаюць спадчыну, сведчанні, што адносяцца да розных народаў і іх акружэння” [5].

Аналіз артыкулаў часопіса “Музеум” паказвае адсутнасць у аўтараў адзінства ў падыходзе да вызначэння паняцця “музей горада” або нават абыходжанне гэтага пытання і пераносу акцэнтаў на розныя віды музейнай дзейнасці.

Аналіз матэрыялаў міжнародных навуковых канферэнцый, прысвечаных музеям гарадоў. У першыя дзесяцігоддзі XXI ст. Міжнародная асацыяцыя гарадскіх музеяў і САМОС арганізавалі шэраг навуковых канферэнцый, дзе разглядаліся самыя разнастайныя аспекты работы музеяў гісторыі гарадоў. Аналіз матэрыялаў канферэнцый дазваляе вылучыць некаторыя новыя падыходы да вызначэння паняцця “музей горада” ў XXI ст. Так, Рэне Кісцемэйкер

(Renée Kistemaker) ва ўступным артыкуле да матэрыялаў канферэнцыі ў Амстэрдаме ў 2005 г. “Гарадскія музеі як цэнтры грамадскага дыялогу” задаецца пытаннем аб сутнасці музея горада. На яе погляд, пануе меркаванне аб тым, што гэта музеі гістарычныя, і часта так і ёсць. Аднак зборы такіх музеяў могуць уключаць прадметы мастацтва, археалогіі і нават натуральнай гісторыі, таму тут патрэбна большая дакладнасць. У якасці ўзорнага аўтар прыводзіць даволі простае вызначэнне Сцівена Цілеманса (Steven Thielemans), дзе музей горада – гэта музей пра горад і ў горадзе. Тут ясна абазначаны аб’ект вывучэння музея – горад і яго месцараспалажэнне – горад, імя якога музей носіць. Р. Кісцемэйкер пераносіць акцэнт на ролю горада ў сучасным свеце, хуткія тэмпы ўрбанізацыі, міграцыйныя працэсы. Яна ставіць тры ключавыя пытанні перад сучасным грамадствам. Першае – “фарміраванне горада” – якія калекцыі і прадметы здольныя зафіксаваць сучасныя гарадскія працэсы. Другое – “актыўнасць у горадзе” – якім чынам музей можа быць уключаны ў гарадское жыццё, ці пазіцыяніруе сябе як пляцоўку для грамадскага дыялогу, ці з’яўляецца ён часткай горада або “варотамі ў горад”. Трэцяе – “прэзентацыя горада” – якім чынам музей можа дэманстраваць свае калекцыі, каб адлюстраваць горад у экспазіцыі [6].

У кнізе “Горад – наш галоўны артэфакт”, якая з’яўляецца калектыўнай манаграфіяй па выніках канферэнцыі САМОС, закранаюцца розныя аспекты дзейнасці гарадскіх музеяў, у тым ліку і вызначэнне паняцця “музей горада”. Так, Джон-Льюіс Пастула адзначае, што ў дадзеным пытанні патрэбна звяртаць увагу на дзве акалічнасці: 1. Адносіны паміж музеям і сучаснасцю ці нават будучыняй. 2. Важнасць перадачы гарадской супольнасці інфармацыі ў рамках таго дыскурсу, які фарміруе музей [1].

Пошукі вызначэння паняцця “музей горада” на міжнародным узроўні. Спроба сфармуляваць вызначэнне дэфініцыі “музей горада” на міжнародным узроўні была распачата САМОС у 2015 г. У Берліне і Маскве праводзіліся воркшопы для прафесіяналаў музейнай справы, дзе абмяркоўваліся мэты і задачы музея горада ў XXI стагоддзі. Напярэдадні воркшопа ўсім яго ўдзельнікам была разаслана анкета з мэтай наступнага аналізу адказаў і абмеркавання. У воркшопе прымалі ўдзел дзве падгрупы, у склад якіх уваходзілі: Суай Аксой (Suay Aksoy), ICOM International, старшыня кансультаўнага камітэта; Афсін Алтайлі (Afsin Altayli),

САМОС news, Стамбул; Ларс Дэ Йегер (Lars De Jaeger), Генцкі гарадскі музей; Клаўдзія Джэммеке (Claudia Gemmeke), Дзяржаўны музей Берліна; Неле Гюнцэрот (Nele Güntheroth), Дзяржаўны музей Берліна; Ханс Марцін Хінц, ICOM International, прэзідэнт; Отта Хахрэйтэр (Otto Hochreiter), Музей Граца; Рэне Кісцемэйкер (Renée Kistemaker), Амстэрдамскі музей; Кроўфард МакГуган (Crawford McGugan), Адкрыты музей, Жыццё Глазго / Музеі Глазго; Джоана Мантэйру (Joana Monteiro), Музей Лісабона і ICOM Партугалія; Марлен Муліў (Marlen Moulou), старшыня САМОС і Афінскі ўніверсітэт; Пітэр Швіркман (Peter Schwirkmann), Дзяржаўны музей Берліна; Брында Зомер (Brinda Sommer), Дзяржаўны музей Берліна.

Апытальны ліст (Анкета) складаўся з двух частак. Частка “А” ідэнтыфікавала рэспандэнта (імя, установа, сяброўства ў САМОС, дата заснавання музея і яго апошняя рэнавацыя, кароткае апісанне музейнай установы і яе прававы статус). Хоць анкеты не былі адрасаваны толькі тым, у каго праца мае прамое дачыненне да музея, большасць рэспандэнтаў належалі да гэтай катэгорыі.

Частка “В” складалася з 16 пытанняў, якія мелі мэты: 1. Сфармуляваць вызначэнне музея горада ў XXI стагоддзі. 2. Вызначыць тыпалогію музеяў гарадоў і выявіць установы, якія звязаны з гісторыяй горада, вылучыць спецыфічныя атрыбуты музеяў гарадоў. 3. Вызначыць профіль, калекцыі, прастору і канцэпцыю інтэрпрэтацыі ў музеі горада. 4. Вызначыць ступень удзелу музея ў культурным жыцці горада, сетку яго камунікацый, а таксама ўдзел гараджан у жыцці музея. 5. Выявіць інавацыйныя праекты, якія дэманструюць уплыў музея на горад. 6. Выявіць асноўныя праблемы і напрамкі будучага развіцця музея.

Такім чынам было сабрана 24 запоўненыя анкеты з 16 краін свету і 4 кантынентаў: чатыры з Кітая, тры з Германіі, два з Італіі, Бельгіі, ЗША, і па адным з Іспаніі, Партугаліі, Ірландыі, Нідэрландаў, Швецыі, Аўстрыі, Босніі і Герцагавіны, Турцыі, Расіі, Камеруна і Бразіліі. Звыш таго, быў таксама атрыманы апытальны ліст з Вялікабрытаніі на некаторыя ключавыя пытанні.

Дадзеныя апытання публікаваліся ў часопісе “САМОС news” [7; 8], што дазваляе правесці іх аналіз.

Ключавыя словы для “музея горада” па выніках апытання і матэрыялаў міжнародных воркшопаў у Берліне і Маскве. Па выніках апытання сфарміраваны вялікі спіс ключавых словаў, якія апісваюць

функцыянаванне сучасных музеяў гарадоў па групам: гарадская прастора і час, музейны кантэнт, музейная дзейнасць, грамадская з’ява, эканоміка, эмоцыі, музей і грамадства. Большасць з ключавых словаў акцэнтавана на сацыяльнай функцыі музея, часцей сустракаліся: ідэнтычнасць, разнастайнасць, удзел, гісторыя, памяць.

Можна вылучыць наступныя катэгорыі ключавых словаў, найбольш часта паўтаральных у розных рэспандэнтаў. У групе “Гарадская прастора і час”: урбаністыка, урбанізм, развіццё горада, будучыня, рэвіталізацыя, рэгенерацыя; гарадское дэмакратычнае планаванне; лічбавы горад; прастора, тэрыторыя; гарадская тканіна; радзіма; палімпсест. У групе “Музейны кантэнт”: дэманстрацыя кантэнт, забавы, вольны час, выставы, новыя тэхналогіі сторытэлінга. У групе “Музейная дзейнасць”: праграмаванне, атракцыя. У групе “Эканоміка”: сэрвіс-агенцтва для сусветнага турызму, прафесіі. У групе “Грамадскія з’явы”: гісторыя, асоба, памяць, змены, міграцыя, напрамкі развіцця, веды, гарадскі вопыт. У групе “Эмоцыі”: камфорт. У групе “Музей і грамадства”: музей – люстэрка гарадской разнастайнасці, сацыяльная актыўнасць, спосабы ўдзелу, месца сустрэчы, форум, ідэнтычнасць, радзіма, дыялог, дынаміка, інавацыі, гнуткасць, адкрытасць, правы чалавека, краўдсордзінг, паліфанія, гарадскія вароты, новы сторытэлінг, кампентэнтнасць, музейная самарэфлексіўнасць.

Сучасныя фармуліроўкі паняцця “музей горада”. У выніку воркшопа было складзена шэсць розных вызначэнняў музея горада з шасці краін і чатырох кантынентаў.

Так, Ян Гершоў (Jan Gerchow) з Франкфурцкага гістарычнага музея дае такое вызначэнне: “Музей горада – гэта цэнтр інфармацыі, адлюстравання і дыскусій пра горад, які прапануе шматгранныя трактоўкі мінулага як арыенцір, выступае форумам для важных тэм гарадскога грамадства і прыўносіць свой уклад у разуменне сучаснасці і будучыні гэтага грамадства. З дапамогай сваіх калекцый, экспазіцый і мерапрыемстваў музей рэагуе на сучаснасць і ставіць пытанні пра будучыню. Гарадскі музей спрабуе прадстаўляць і ўзаемадзейнічаць з гарадскімі супольнасцямі: як праз сваіх супрацоўнікаў, так і праз свае калекцыі. Музей арыентуецца на наведвальнікаў – іх вопыт і веды”.

Джоана Мантэйра (Joana Monteiro), Музей Лісабона, Партугалія: “Гарадскі музей павінен выступаць цэнтрам гарадской спадчыны, які прадстаўляе і тлумачыць гісторыю горада і яго ідэнтычнасць, спрыяючы тым

самым інтэрпрэтацыі мінулага і сучаснасці горада. Гарадскі музей павінен умець расказаць гісторыю пра сваіх гараджан і гарадскія прасторы, улічваючы культурную, сацыяльную і эканамічную разнастайнасць горада. Акрамя таго, музей павінен дэманстраваць накіраванасць горада ў будучыню”.

Крысціян Нана Чуйсеў (Christian Nana Tchuisseu), Камерун: “Гарадскі музей – гэта прастора, дзе людзі могуць ідэнтыфікаваць сябе, знаёміцца з дзейнасцю і праграмамі, распрацаванымі гэтай установай; а таксама гэта месца забавы для сям’і”.

Джулія Бусінгер (Julia Bussinger), Эль-Паса, Тэхаскі гістарычны музей, ЗША: “Гарадскі музей – гарадская прастора для гараджан і турыстаў, прызначаная для даследавання, атрымання новага досведу і забавы”.

Марыя Ігнез Мантавана Франка (Maria Ignez Mantovani Franco), ICOM Бразілія): “Гарадскі музей – гэта прастора форуму ведаў пра горад, дзе яго жыхары могуць разважаць пра мінулае, ідэнтыфікаваць сябе ў сучаснасці і сумесна фармуляваць будучыню горада. Гэта сучасны гістарычны музей, які ў якасці аб’ектаў вывучэння разглядае гарадскую тэрыторыю і гарадское жыццё ў розных гістарычных перыяды”.

Чэнь Цзяньчжун (Chen Jianzhong), Кітай: “Гарадскі музей – гэта грамадская культурная інфраструктура і культурная слава горада. Ён фарміруе пачуццё духоўнай радзімы ў сваіх гараджан, грунтуючыся на іх успамінах і чаканнях праз калекцыі і экспанаты” [7].

Аналізуючы прыведзеныя вышэй вызначэнні можна адзначыць, што ўсе яны разглядаюць музей горада як пэўную культурную прастору, якая арыентавана ў першую чаргу на задавальненне патрэбы ў самаідэнтыфікацыі жыхароў горада. Акрамя таго, назіраецца ўвага даследчыкаў да пашырэння функцыі музея горада з вывучэння мінулага да пазнання сучаснасці і накіраванасці ў будучыню праз інтэрпрэтацыю гарадской гісторыі ў музейнай прасторы.

Тыпалогія і профіль музеяў гарадоў. Наступная частка анкеты датычылася тыпалогіі музеяў гарадоў. Прапаноўвалася вылучыць установы найбольш блізкія да музея горада. У выніку апытання былі названы гарадскія архівы, гарадскія бібліятэкі, гістарычныя музеі, музеі гарадскіх грамадскіх аб’яднанняў, музеі навукі і тэхнікі, мастацкія галерэі.

Наступнае пытанне датычылася толькі супрацоўнікаў гарадскіх музеяў. Трэба было адзначыць, з якім вызначэннем неабходна

асацыіраваць гарадскі музей. Найбольш папулярныя адказы: грамадскі музей і грамадскі цэнтр, установа культуры, мастацкі музей, музей гісторыі, краязнаўчы музей, аб'ект спадчыны. У дачыненні да дадзенай часткі апытання Рэнэ Кісцемэйкер (Renée Kistemaker), старшы кансультант па праекце “Распрацоўкі і даследаванні ў Амстэрдамскім музеі”, сакратар еўрапейскай сеткі “Музеі і гарадскія даследаванні” адзначае, што “гарадскі музей з’яўляецца шматпрофільнай установай: мае (ці можа мець) характарыстыкі музея гісторыі, мастацкага музея, краязнаўчага музея, музея супольнасці, археалагічнага музея, прамысловага музея. Гарадскі музей не існуе! Усё залежыць ад гісторыі музея і яго калекцыі, гісторыі горада і памеру горада” [7].

Трэцяя частка апытальніка накіравана на вызначэнне профілю музея з пункту гледжання займаемай прасторы, калекцый і інтэрпрэтацыі аб’екта даследавання. Вынікі паказалі, што большасць музеяў успрымаюць сябе як гарадскі альбо нацыянальны інстытут, а ў некаторых выпадках з пашырэннем межаў да ўзроўню не проста мясцовай установы, а ўстановы міжнароднага профілю.

У складзе калекцый музеяў гарадоў паранейшаму пераважаюць гістарычныя. Але яны ўжо сфарміраваныя, а ў цяперашні час назіраецца тэндэнцыя зрушэння ў бок калекцыянавання маштабных макетаў горада, новых медыя, фотаздымкаў, вусных гісторый. Калекцыі музеяў гарадоў адрозніваюцца таксама ў залежнасці ад геаграфічнага становішча і прыродных асаблівасцей тэрыторыі. Так, для еўрапейскіх музеяў тыповы склад калекцый – гэта карціны, гравюры, малюнкi, мэбля, археалогія, фатаграфія, нумізматыка, фалерыстыка, тэхніка. Тады як у афрыканскім музеі – гэта традыцыйныя тэкстыль, упрыгажэнні, музычныя інструменты, нематэрыяльная спадчына – гульні, песні. У Кітаі вялікія калекцыі керамікі і каліграфіі.

Што тычыцца праблем інтэрпрэтацыі ў гарадскіх музеях, то большасць з іх спалучаюць гістарычны, мастацкі і дызайн-арыентаваны падыходы. Інтэрпрэтацыйны падыход таксама вызначаецца мэтамi і задачамi экспазіцыі, а міждысцыплінарнасць і разнастайнасць выступаюць як новыя рашэнні для сучаснай выстаўкі. У музейных экспазіцыях паранейшаму пераважаюць гістарычныя. Аднак назіраецца імкненне да дэманстрацыі сувязі мінулага і сучаснасці з магчымасцю прагназавання будучага стану горада.

Музей горада ў сучаснай урбаністычнай прасторы і інавацыйныя праекты. Аналізуючы чацвёртую частку анкеты, якая

датычылася ацэнкі прысутнасці музея ў культурным жыцці горада, можна зрабіць наступныя высновы. Сучасныя музеі сапраўды могуць выконваць важную ролю ў грамадскім жыцці. Напрыклад, Музей Амстэрдама прадстаўлены ў Савеце Амстэрдамскага кансультатыўнага органа грамадскіх і прыватных музеяў. Музей таксама актыўна супрацоўнічае з архівам, археалагічнай службай і ўніверсітэтам. Музей Граца супрацоўнічае з універсітэтам, мясцовым фестывалем, рознымі асацыяцыямі ў галіне культуры і адукацыі.

Сярод прадстаўленых інавацыйных праектаў былі абноўлены Музей Франкфурта, выстава аб міграцыі ў Музеі Гента, выкарыстанне аўдыёвізуальных тэхналогій у музеі Валенсіі, праца школы для гарадскіх гідаў у Музеі Масквы, дызайн інтэрактыўнай прасторы для дзяцей да 10 гадоў у Музеі Масквы, праект “Сцяна” ў музеі Капенгагена, выкарыстанне інавацыйных тэкставых і інфармацыйных сістэм і стварэнне даступных онлайн-калекцый у музеі Амстэрдама, гарадскія экспедыцыі ў музеі Сан-Паўло, агульная мадэрнізацыя місіі і стратэгіі працы ў Музеі Лісабона. Сярод асноўных праблем былі названыя фінансавая нестабільнасць, сацыяльная значнасць, фарміраванне аўдыторыі і ўплыў мясцовай палітыкі. Былі пазначаныя наступныя прыярытэты развіцця: рост актыўнасці музея, развіццё музейнай сеткі і супрацоўніцтва паміж гарадамі, адлюстраванне ў музеі гарадской разнастайнасці і стварэнне ўмоў для дыялогу – фарміраванне грамадскай прасторы, арыентацыя на дэмакратыю і сацыяльную справядлівасць.

Прычыны адсутнасці вызначэння паняцця “музей горада”. Даследчыкі пакуль не прыйшлі да адзінства ў вызначэнні дэфініцыі “музей горада”. Гэта можа быць звязана з шэрагам прычын гістарычнага і культуралагічнага характару.

Размытая розніца паміж музеем горада і гарадскімі музеямі заключаецца ў тым, што музеем горада можна назваць практычна кожны музей у горадзе, які знаходзіцца ў падпарадкаванні муніцыпалітэта, прысвечаны гарадскім жыхарам, даследуе розныя аспекты гарадской гісторыі. Напрыклад, у Італіі англійскі тэрмін “city museum” выкарыстоўваецца ў дачыненні да муніцыпальных музеяў, якія знаходзяцца ў падпарадкаванні муніцыпалітэта. Такія музеі складаюць амаль палову ад усіх італьянскіх музеяў і з’яўляюцца комплекснымі, тэматычнымі і вельмі разнастайнымі ўстановамі. Яны ўключаюць калекцыі

жывапісу, археалогіі, дакументаў. Варта адзначыць, што італьянскія музеі не з'яўляюцца членамі САМОС. Такія муніцыпальныя музеі вельмі моцна звязаны з мясцовай гісторыяй і ідэнтычнасцю, і з'яўляюцца часткай культурнай сеткі горада разам з бібліятэкамі, школамі, з якімі актыўна супрацоўнічаюць. Іх сувязь з мясцовай гісторыяй вызначае іх развіццё. Часта калекцыі іх заснаваныя на дарах жыхароў рэгіёна або рэлігійнай абшчыны (ордэна). Гэтыя музеі пачалі стварацца ў XVIII ст., аднак іх росквіт прыйшоўся на XIX ст., калі былі прыняты законы ў 1866 і 1867 гг. аб перадачы муніцыпалітэтам вялікіх калекцый рэлігійных ордэнаў. Яны сталі асновай гарадскіх музеяў і падкрэслівалі іх ідэнтычнасць ва ўмовах фарміравання нацыянальнай дзяржавы. Часам у горадзе можа быць адразу некалькі музеяў такога тыпу, кожны з іх захоўвае сваю частку гісторыі. Так у Мілане ёсць 15 муніцыпальных музеяў і не аднаго музея горада [9].

З іншага боку музеі гарадоў выходзяць за рамкі стандартных музейных катэгорый. Іх часта адносяць да гістарычных. Але ў выпадку з новымі і абноўленымі музеямі гарадоў гэта не адпавядае праўдзе, бо яны вельмі часта арыентаваны не столькі на мінулае горада, колькі на яго сучаснасць і будучыню. Місія і мэты такіх музеяў грунтуюцца не на іх традыцыйнай ролі, а на ўцягванні ў соцыум сучаснага горада і яго супольнасцяў.

Вызначыць катэгорыю музея горада таксама не проста, зыходзячы з яго калекцый, так як яны могуць быць вельмі разнастайнымі. Яны не абавязкова ўключаюць толькі прадметы, якія адносяцца да гарадской ідэнтычнасці і гісторыі, але таксама і прадметы, якія маюць дачыненне да сучаснасці ў рамках сацыяпалітычнага кантэксту часу яны ўключаюць – археалагічныя знаходкі, фатаграфіі, творы мастацтва, адзенне, мэблю, аб'екты матэрыяльнай культуры, прыватныя калекцыі і памятныя рэчы, а таксама зусім новы напрамак калекцыянавання – лічбавыя носбіты інфармацыі (кантэнт), сучасныя творы мастацтва, аўдыё- і відэадакументы і іншае.

Таксама ў аснове вызначэння не можа ляжаць форма ўласнасці – нацыянальны, муніцыпальны або прыватны музей. Напрыклад Музей Ліверпуля, адкрыты ў 2011 г., мае статус нацыянальнага, Музей Балонні, адкрыты ў 2011 г. – прыватны музей, які кіруецца банкам, Музей Капенгагена заснаваны муніцыпалітэтам. А ў Італіі, як ужо было сказана вышэй, большасць музеяў муніцыпальныя, але вельмі мала музеяў гарадоў.

Яшчэ адна з прычын адсутнасці вызначэння паняцця “музей горада” ў тым, што яны перажываюць этап трансфармацыі. Нельга сказаць, што адсутнасць вызначэння музея горада выклікана неразуменнем яго сутнасці сярод спецыялістаў. Усе музеі нашага часу падвержаны радыкальным зменам пад уплывам важных сацыяльных падзей. Наша эпоха характарызуецца ўзрастаючымі міграцыйнымі патокамі, паскоранай мабільнасцю, флюктуацыяй інфармацыі, культуры, ідэй і рэчаў, фарміравання жыцця пад уплывам інтэрнэту і мас-медыя, развіцця касмічных тэхналогій і транспарту. За апошнія 20 гадоў традыцыйнае разуменне музея і яго сацыяльнай функцыі таксама радыкальна змянілася. Вядзецца пошук новага вызначэння на базе Міжнароднага савета музеяў (ICOM). Музей сёння ўспрымаецца не толькі як захавальнік каштоўнасцей, але і як удзельнік грамадскіх працэсаў, з нарастаючай адукацыйнай, палітычнай і сацыяльнай роляй. Музей ужо не ўспрымаецца як люстэрка грамадства, а як яго паўнапраўны агент, які можа стаць пляцоўкай для дыялогу ў вырашэнні грамадскіх рознагалоссяў.

Магчыма, музеі гарадоў не маюць свайго выразнага вызначэння як раз па прычыне таго, што яны найбольш уцягнутыя ў сацыяльныя змены, зыходзячы з свайго паходжання і развіцця, сваіх асаблівых характарыстык і свайго галоўнага аб'екта – горада. Ва ўмовах глабалізацыі ў свеце і ў Еўропе ў прыватнасці змяняецца і роля горада. Фарміраванне Еўрапейскага саюза шмат у чым аслабляе нацыянальныя дзяржавы, а гарады пачынаюць, з аднаго боку, выконваць ролю сувязнога звяна паміж краінамі, а з другога – саборнічаць паміж сабой за захаванне большай долі рынку, прыцягненне інвестыцый, турыстаў і міжнародных падзей. Таксама для еўрапейскіх гарадоў вялікім выклікам з'яўляюцца мігранты. Па дадзеных Еўрастата ў 2010 г. іх колькасць у Еўропе складала 47,3 мільёнаў і пражываюць яны ў асноўным у гарадах. У гэтых умовах музей гісторыі горада закліканы захоўваць і прадстаўляць гарадскую гісторыю, фіксаваць дадзеныя працэсы, а таксама спрабаваць уключыцца ў іх як сацыяльны інстытут. Шматлікія музеі актыўна эксперыментуюць у гэтым напрамку.

Заклучэнне. Такім чынам, пошукі вызначэння паняцця “музей горада” працягваюцца. Цікаваць да дадзенай групы музеяў узрастае на міжнародным узроўні. Аналіз матэрыялаў навуковых канферэнцый САМОС і дадзеных воркшопаў у Маскве і Берліне дазваляе зрабіць наступныя высновы.

У аснове калекцыі гарадскіх музеяў могуць быць самыя разнастайныя прадметы як матэрыяльнай, так і нематэрыяльнай культуры (вусная творчасць, успаміны), на аснове якіх можна ствараць прастору для зносін. Музеі павінны імкнуцца адлюстроўваць гісторыю ўсіх удзельнікаў гарадскога грамадства. Музею неабходна ўзаемадзейнічаць з гарадскімі супольнасцямі для стварэння сумесных праектаў і развіцця краўдсорсінга. Музей здольны выступаць пасрэднікам паміж гараджанамі і гарадскімі ўладамі.

У пытанні прысутнасці ў гарадской прасторы музей адыгрывае важную ролю праз стварэнне гістарычных экспазіцый, асветы і ўплыву на гарадское планаванне, а таксама можа мяняць гарадскую прастору праз стварэнне новых экспазіцый, прыцягненне турыстычных патокаў і развіццё гандлю. Музейныя калекцыі павінны быць даступнымі як фізічна, так і віртуальна, што магчыма ў лічбавую эпоху. З пункту гледжання прасторы музей можа займаць яе і фізічна і на лічбавых платформах. Прысутнасць гарадскіх музеяў у лічбавай культуры вельмі вялікая (вэб-сайты, сацыяльныя сеткі, мабільныя прылажэнні), што спрыяе пашырэнню аўдыторыі. Музеі развіваюць супрацоўніцтва з іншымі інстытуцыямі з мэтай пашырэння сваёй прысутнасці ў горадзе і выкарыстання грамадскай прасторы.

ЛІТАРАТУРА

1. Our Greatest Artefact: the City. Essays on cities and museums about them [Electronic resource] – 2012. – Mode of access: http://network.icom.museum/fileadmin/user_upload/minisites/camoc/PDF/CAMOCBookOurGreatestArtefactTheCity.pdf – Date of access: 27.10.2019.
2. Музей города. К Октябрю 1927: Очерк музея и путеводитель. – Ленинград: Музей города, тип. 1-й Ленингр. артели печатников, 1927. – 17 с.
3. Джонсон, Н. Открывая город / Н. Джонсон // Международный журнал «Museum» (ЮНЕСКО). – 1996. – № 187. – С. 4–6.
4. Хебдич, М. Музеи о городах / М. Хебдич // Международный журнал «Museum» (ЮНЕСКО). – 1996. – № 187. – С. 7–11.
5. Галла, А. Городская музеология: идеология примирения / А. Галла // Международный журнал «Museum» (ЮНЕСКО). – 1996. – № 187. – С. 40–45.
6. City museums as centres of civic dialogue, Amsterdam Historical Museum. Amsterdam [Electronic resource] – 2006. – Mode of access: https://hart.amsterdam/image/2017/5/17/2005_city_museums_as_centres_of_civic_dialogue.pdf – Date of access: 27.10.2019.
7. Mouliou, M. Defining Museums of Cities in the 21st Century. Work in progress [Electronic resource] / M. Mouliou // CAMOC news. – 2015. – № 3. – Mode of access: http://network.icom.museum/fileadmin/user_upload/minisites/camoc/PDF/Newsletters/CAMOCNewsletter2015_3_Corrected8.15.2015.pdf. – Date of access: 09.02.2020.
8. Mouliou, M. Moscow Workshop: «Redefining the city museum in the 21st century» [Electronic resource] / M. Mouliou // CAMOC news. – 2015. – № 4. – Mode of access: http://network.icom.museum/fileadmin/user_upload/minisites/camoc/PDF/Newsletters/CAMOCNewsletter2015_4.pdf. – Date of access: 09.02.2020.
9. Lanz, F. City museums: reflections on a missing definition [Electronic resource] / F. Lanz // CAMOC news. – 2019. – № 2. – Mode of access: http://network.icom.museum/fileadmin/user_upload/minisites/camoc/CAMOCReview_No._2_2019_September_Web_r_ISBN.pdf. – Date of access: 09.02.2020.

Паступіў у рэдакцыю 13.04.2020

ТЕОРИИ АРХЕТИПОВ: ПРОБЛЕМЫ И ПЕРСПЕКТИВЫ В ИЗУЧЕНИИ НАЦИОНАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ

Пушкина О.И.

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

Статья посвящена 145-летию со дня рождения известного швейцарского ученого Карла Густава Юнга (1875–1961). Его труды оказали большое влияние на формирование и развитие культурологической теории. Разработанные им аналитическая психология и теория архетипов позволяют сегодня анализировать психологию народной культуры и выявлять ее уникальные черты. Автор в статье раскрывает основные проблемы применения теории архетипов при изучении культуры. Для достижения поставленной цели исследователь обращается к первоисточникам, анализирует трактовку архетипа швейцарским ученым. Подробно дается характеристика структуры архетипа, выявляются его отличительные свойства, описываются типы архетипов, которые определял К.Г. Юнг. Отдельное внимание уделяется творческой и социальной функциям архетипа в понимании ученого. Данные функции архетипа неразрывно связаны с традициями, творчеством и общественной жизнью. В следующей части автор осуществляет краткий анализ эволюции теории архетипов в исследованиях зарубежных ученых. Особое внимание уделяется трактовкам архетипа в исследованиях Дж. Кэмпбелла, М. Элиаде, К.П. Эстес, Р.А. Джонсон, французского философа русского происхождения П.Н. Евдокимова, а также его использование в работах белорусских ученых В.М. Конона, А.М. Ненадовца, И.В. Морозова. В заключении исследователь выявляет перспективы использования теории архетипов при изучении национальной культуры.

Ключевые слова: К.Г. Юнг, архетип, культура, образ, структура архетипа, функции архетипа, энантиосемия, эмоциогенность.

(Искусство и культура. – 2020. – № 3(39). – С. 54–59)

THEORIES OF ARCHETYPES: ISSUES AND PROSPECTS IN THE STUDY OF THE NATIONAL CULTURE

Pushkina O.I.

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

The article is dedicated to the 145th anniversary of the birth of the famous Swiss scientist Carl Gustav Jung (1875–1961). His writings had a great influence on the formation and development of the cultural theory. The analytical psychology and theory of archetypes developed by him allow us to analyze the psychology of folk culture today and identify its unique features. The author of the article identifies main problems of the application of the theory of archetypes in the study of culture. To achieve this goal, the author refers to the sources, analyzes the interpretation of the archetype of the Swiss scientist. The structure of the archetype is described in detail, its distinctive properties are revealed, and the types of archetypes that were defined by K.G. Jung are described. The author pays special attention to the creative and social functions of the archetype in the scientist's understanding. These functions of the archetype are inextricably linked with traditions, creativity, and social life. In the next part, the author provides a brief analysis of the evolution of the theory of archetypes in the research of foreign scientists. Special attention is paid to the interpretation of the archetype in the research of J. Campbell, M. Eliade, C.P. Estes, R.A. Johnson, the French philosopher of Russian origin P.N. Evdokimov, and its use in the works of Belarusian researchers V.M. Conon, A.M. Nenadovets and I.V. Morozov. In conclusion, the author reveals the prospects for using the theory of archetypes in the study of the national culture.

Key words: C.G. Jung, archetype, culture, image, structure of the archetype, the functions of archetype, enantiosemy, emotiogenics.

(Art and Cultur. – 2020. – № 3(39). – P. 54–59)

Адрес для корреспонденции: olga.pushkina@tut.by – О.И. Пушкина

В 2020 г. исполнилось 145 лет со дня рождения швейцарского психолога и психиатра, основателя аналитической психологии и создателя одной из ведущих научных теорий XX века Карла Густава Юнга (1875–1961). В начале XX века он сформулировал теорию общего коллективного бессознательного, исходя из сходства многообразных видов человеческой фантазии, и ввел в научный оборот сначала термин «праобраз», а затем «архетип». Свою версию учения о бессознательном он назвал «аналитическая психология», чтобы подчеркнуть одновременно и ее связь, и самостоятельность по отношению к теории психоанализа З. Фрейда. Разграничивая понятия коллективного и индивидуального бессознательного, он, в отличие от З. Фрейда, не рассматривал коллективное бессознательное как свалку вытесненных потребностей и желаний. К.Г. Юнг считал, что, будучи неосознаваемыми, архетипы подобны платоновской Идее, при этом они являются активно действующими установками, которые обуславливают все наши чувства, мысли, действия и поступки. Воздействие архетипов на них постоянно. Архетипы представляют то бессознательное содержание, которое изменяется, становясь осознанным и воспринятым [1, с. 99]. Его теория архетипов оказала большое влияние на развитие целого ряда наук: культурологию, фольклористику, этнографию, литературоведение, политологию и многие другие. В системе современного научного знания к данной теории обращаются с целью познания глубинных аспектов генезиса и выявления закономерностей развития как отдельного индивидуума, так и всего спектра социокультурной деятельности человечества. Следует отметить, что в трудах К.Г. Юнга термин «архетип» четко не конкретизирован. Ученый в своих работах описывает его качества и свойства, роль и значение в культурах различных народов как в прошлом, так и в настоящем. Поливариативность трактовки данного термина современными исследователями приводит к тому, что термин «архетип» может использоваться в разных значениях. К.Г. Юнг считал, что «архетип никоим образом не является просто раздражающим предрассудком, хотя и может стать им при неправильном восприятии. Архетипические образы как таковые принадлежат к высочайшим ценностям человеческой души; именно они с незапамятных времен населяли небеса всех народов. Отказ от них нанес бы непоправимый ущерб» [2, с. 221].

Цель статьи – выявление проблем и анализ перспектив теории архетипов в изучении национальных культур.

Определение и структура архетипа. В начале XX века швейцарский ученый К.Г. Юнг обратил внимание на то, что в человеческой фантазии много общего и в наибольшей степени это сходство находит свое проявление в сновидениях, мифах и сказках, а также в поэзии. Исследуя этот феномен, в дальнейшем К.Г. Юнг и сформулировал свою теорию коллективного бессознательного, теорию архетипов. Он считал, что ему удалось доказать существование и продемонстрировать распространение архетипов как через традиции, язык, перемещение населения, так и через их самопроизвольное возникновение вне зависимости от места и времени, без какого-либо внешнего влияния. Архетипы активно воздействуют как на отдельно взятого человека, так и на большие общности людей, они неосознаваемы, но при этом, именно они предугадывают мысли, чувства и действия людей и постоянно оказывают на них влияние.

Согласно К.Г. Юнгу, архетипы являются не врожденными представлениями, а врожденными возможностями представлений. Подобно Идее Платона, существующим априори, существование архетипов может быть установлено только через из восприятие, «они проявляются лишь в творчески оформленном материале в качестве регулирующих принципов его формирования» [3, с. 116]. По мнению К.Г. Юнга, архетипы определены не содержательно, а формально. Он считал, что его форму следует сравнивать с осевой структурой кристалла. Ее отличительным свойством является предустановление кристаллической структуры матричной жидкости, которая сама по себе не существует материально. Архетип подобен кристаллу своей предустановленностью, возможностью, заданной изначально. Так же как кристалл, архетип способен изменяться, и эти изменения могут быть бесконечны. Неизменными как в кристалле, так и в архетипе остаются осевая система и, лежащие в его основе, геометрические пропорции, не поддающиеся изменениям. Образ, который репрезентирует архетип, определяется тогда, когда он осознается, когда архетип из бессознательного переходит в сознание через обогащение фактами сознательного опыта. Напрямую архетип нельзя отождествлять с образом, архетип – это схема образа, его потенция, имеющая определенные психологические предпосылки. Архетип получает содержательную характеристику только тогда, когда он осознается и наполняется через сознательный опыт [2, с. 215–217]. В своих работах К.Г. Юнг обращал внимание на то, что в архетипе заложена энантиосемия

(противоречие в разных значениях одного многозначного слова), что объясняет наличие амбивалентных характеристик образов, репрезентирующих архетип. Также архетипу свойственна эмоциогенность, которая проявляется в том, что любое отношение к нему, переживаемое или просто именуемое людьми, не оставляет ни одного человека безразличным, вызывая эмоции, посредством чего архетипы способны впечатлять, внушать, увлекать. На наш взгляд, энантиосемия и эмоциогенность являются уникальными свойствами архетипа, которые часто не учитываются исследователями, изучающими архетипы.

Несмотря на то, что Юнг считал, что «архетипов имеется ровно столько, сколько есть типичных жизненных ситуаций» [3, с. 77], он попытался их систематизировать. Ученый выделял и достаточно детально проанализировал архетип «матери» – один из наиболее значимых и определяющих архетипов в жизни человека и общества, архетип «анимы/анимуса» – бессознательное начало противоположного пола в человеке, выражаемое образами двуполых существ первобытных мифов, архетип «мудрого старика/старухи» – это архетип духа, значения, скрытого за хаосом жизни, выявляемый в таких образах, как мудрый волшебник, шаман, архетип «тени» – бессознательная дочеловеческая часть психики, сопутствующая каждому человеку, это нечто низшее, примитивное, стремящееся вырваться наружу, архетип «младенца» – символизирует начало пробуждения индивидуального сознания из стихии коллективно-бессознательного, но одновременно и связь с изначальной бессознательной недифференцированностью [2]. Также К.Г. Юнг особо выделял еще один архетип – архетип «трансформации» – процесс олицетворения других архетипов. Этот архетип не имеет персонифицированных образов, он выражается типичными ситуациями, местами, средствами, путями и т.д., которые символизируют типы трансформации. Как и другие архетипы, архетипы трансформации являются подлинными, многозначными, неисчерпаемыми символами [1, с. 124–125]. И если первые шесть архетипов в большей или в меньшей степени применяются для изучения специфических черт и особенностей национальной культуры, то последний практически не задействуется.

Архетипы могут актуализироваться. По мнению швейцарского ученого, именно это свойство архетипа ярко проявилось в начале XX века. Одной из причин актуализации архетипов стала сверхрационализация

человеческого бытия как результат развития научно-технического прогресса. К.Г. Юнг считал, что когда человек или народ попадает в определенную ситуацию, которая соответствует архетипу, архетип из бессознательно-го может начать активизироваться и воздействие архетипа будет иметь принудительный характер. Его воздействие, подобно инстинктам, которым практически невозможно противостоять, несмотря на логику, волю и разум [4, с. 78]. Именно этим свойством архетипа он объяснял революции и перевороты, происходившие в первой половине XX века в Германии и России [1, с. 140–163; 4, с. 76–78]. При этом К.Г. Юнг отмечал, что, для того чтобы видеть верную перспективу развития того или иного явления либо феномена, обязательно понимание прошлого и человека, и народа в той же мере, как понимаем его настоящее. По этой причине понимание мифов и символов имеет существенное значение [1, с. 54].

Функции архетипа. К.Г. Юнг выделял две основные функции архетипа: творческую и социальную. По его мнению, именно творческая функция является важнейшей функцией архетипа. Именно в результате творчества, через реализацию фантазии изначальные образы становятся видимыми. Именно здесь понятие архетипа находит свое характерное применение. Он отмечает, что многочисленные варианты архетипа встречаются в области мифологии и сравнительного религиоведения. Одновременно архетип образует основу для множества коллективных представлений и является неотъемлемым коррелятором идеи коллективного бессознательного, который указывает на существование в душе установленных универсальных форм. В исследованиях по мифологии их обозначают как «мотивы» [4, с. 72]. Праобраз, или архетип есть фигура (в первую очередь фигура мифологическая), повторяющаяся на протяжении истории. Данные образы представляют собой ярко выраженный, типизированный итог опыта многочисленных предыдущих поколений. Они дают единый образ психической жизни, дифференцированный и воплощенный в различных и многообразных воплощениях мифологического пандемониума, которые в свою очередь тоже являются уже сложными продуктами творческой фантазии.

К.Г. Юнг отрицает возможность существования абсолютной свободы творчества, поскольку не сознание, а именно бессознательное влияет и управляет сознанием. Ученый считал, что для того чтобы обнаружить изначальную подоснову праобраза, необходимо реконструкция от самого произведения

искусства к его истокам. Он отмечал, что у народов и эпох есть свойственная им направленность духа, или жизненная установка. Через них возможно понимание глубинных основ национального искусства и культуры в определенный исторический период. Большую роль в этом процессе он отводил мифотворчеству, которое он понимал как непосредственную трансформацию архетипа в образы, репрезентирующие бессознательное в реальное, осознаваемое [3, с. 117–119].

Архетипы могут являться не только хранителями традиционных представлений, но фактором, стимулирующим новационные процессы, т.к. из бессознательного, кроме осознанных давних воспоминаний, могут возникать абсолютно новые мысли и творческие идеи, которые ранее никогда не осознавались [1, с. 39]. Таким образом, К.Г. Юнг отмечал, что актуализация архетипа может приводить к возврату архаических духовных качеств. Так как архетипы отражают не только опыт прошлого, но и мечту народа, то они могут являться выражением представлений народа о будущем. Таким образом, архетипы могут выступать не только основой для художественного творчества, но также источником для создания новых идеологий и других культурных форм, поскольку являются образцами инстинктивного поведения [4].

Социальная функция архетипа непосредственно связывалась К.Г. Юнгом со сложностью процессов адаптации индивидуумов в обществе, т.к. они постоянно вынуждены иметь дело с нетипичными ситуациями, испытывая при этом дискомфорт, а также с эмоциогенностью архетипа. Поэтому, встретив типичную ситуацию, люди внезапно ощущают чувство освобождения. Он отмечал, что любое отношение к архетипу, переживаемое или просто именуемое, «задевает» нас; оно действенно потому, что пробуждает в нас голос более громкий, чем наш собственный. Такие моменты он называл «моментами возникновения мифологической ситуации» [3, с. 117] и подчеркивал, что они всегда характеризуются особенной эмоциональной интенсивностью.

Эволюция теории архетипов. Ряд положений юнгианского учения об архетипах оказали большое влияние на развитие мысли и творчества многих исследователей. Оно не утратило своей актуальности и в наши дни. Большое влияние оказало учение об архетипах на исследование мифотворчества Дж. Кэмпбелл, М. Элиаде. Дж. Кэмпбелл разделял воззрения К.Г. Юнга о негативном влиянии современной науки на моральные устои, берущие свои

начала в мифологии, т.к. «именно на мифах основаны нравственные устои общества и именно канонизированные мифологии становятся религиями» [5, с. 14]. М. Элиаде, исследуя мифологию и религиозное сознание, приходил к выводам, что мифологическое мышление способно к изменению, оно не является исключительно продуктом первобытной эпохи. Оно может оставить в прошлом свои ранее сложившиеся формы, может адаптироваться к новым культурным трансформациям, но полностью исчезнуть оно не может [6]. В своей работе «Мифы, сновидения, мистерии» он стремился выявить наиболее значимые характеристики мужских и женских архетипов сквозь призму образов Матери-Земли и Отца-Неба, а также выявить их проявление в современной культуре, преимущественно в мифологических представлениях народов, ведущих первобытный образ жизни [7]. В «Аспекте мифа» он пришел к выводу, что «некоторые аспекты и функции мифологического мышления образуют важную составляющую часть самого человеческого существа» [6, с. 193] и сохраняют свою актуальность в современной культуре. В своих исследованиях архетипа он стремился выявить универсальные черты в развитии культуры, определить грань, которая отделяет современное общество от архаического. Анализируя мифологические и религиозные представления как архаичных, так и более развитых/современных народов, М. Элиаде показал, что весь земной/профанный мир уподобляется сакральному как в целом, на уровне общества, так и на уровне индивидуума, а любая территория, город, храм и прочее есть лишь отражение небесного/сакрального пробраза/архетипа, что и является истинной реальностью. Следует отметить, что хотя на М. Элиаде большое влияние оказало учение К.Г. Юнга, в их концепциях существует ряд отличий, первостепенным из которых является следующее: если К.Г. Юнг отдавал приоритет изучению архетипов через исследование снов и мифов, то М. Элиаде выявил/усмотрел целый ряд иных ситуаций, когда человек и/или группы людей (т.е. общество), часто бессознательно, уподобляется архетипическому.

Одной из последовательниц К.Г. Юнга является К.П. Эстес. В своей книге «Бегущая с волками. Женский архетип в мифах и сказаниях» она исследует женский архетип в различных культурах, в т.ч. и восточнославянской. Опираясь на юнгианское учение об архетипах, автор выделяет два основных первообраза: образ «Дикой/Первозданной Женщины» и образ «Дикого/Первозданного

Мужчины». Исходя из амбивалентности мифа, К.П. Эстес считает, что именно миф имеет потенциал для восстановления гармонии внутреннего и внешнего мира современного человека. Обращая более пристальное внимание на женскую составляющую, она производит «психо-археологические раскопки» в область женского бессознательного, так как «Первозданная Природа и Первозданная Женщина – два вида, которым угрожает полное исчезновение. На протяжении длительного времени женская инстинктивная природа подвергалась гонению, грабежу и злоупотреблениям» [8, с. 15]. К.П. Эстес отмечает, что рационализованное и технизированное современное общество увеличивает разрыв между интуицией и разумом. По ее мнению, архетип Первозданной Женщины и все, что с ним связано, всегда являлся покровителем людей творческих: писателей, художников, скульпторов, мыслителей, духовных деятелей и других [8, с. 25]. Согласно К.П. Эстес, затерянную интуицию современного человека можно обнаружить с помощью сказки или мифа. Все элементы сказки или мифа содержат качества одной единственной женской души, что автор подробно рассматривает на примере восточнославянского образа Василисы Прекрасной.

В трудах Р.А. Джонсон «Мы. Источник и предназначение романтической любви», «Он. Глубинные аспекты мужской психологии», «Она. Глубинные аспекты женской психологии» исследуются глубинные психосоциокультурные аспекты на базе античной мифологии и средневековой культуры. Исследователь часто обращает внимание на психологические особенности поведения европейца, рассматривая проявление архетипической природы в контексте западноевропейской культуры, опираясь на юнгианскую теорию. В работах выявляется роль, значение и влияние архетипов на психо-социо-культурную реальность и половозрастную стратификацию в западноевропейской культуре. Труды Р.А. Джонсон были переведены российским исследователем В. Мершавкой, который не ограничился только переводом, но, также используя юнгианскую концепцию и исследования ученого, стремился выявить архетипическую сущность русской культуры [9].

Учение К.Г. Юнга стало основой и для французского философа русского происхождения П.Н. Евдокимова, который стремился при помощи символов и первообразов (архетипов) мифа уловить метаисторическое в историческом, считая, что архетип мужчина-женщина,

анима-анимус, Адам-Ева лежит в глубине нашего бессознательного, нетронутый и тождественный себе как и в самые далекие времена, так и сегодня. В своей работе «Женщина и спасение мира» он стремился к их познанию сквозь призму христианского вероучения и анализ исторических событий [10].

В советское время исследование парадигмы иррационального, в том числе и теория архетипов, не нашло широкого распространения. Однако некоторые ученые обращали внимание на данный аспект. Например, Е.М. Мелетинский, частично опираясь на концепцию К.Г. Юнга, стремился выделить и проанализировать первичные элементы или, как он их называл, «сюжетные архетипы» на разных ступенях развития литературно-мифологического повествования [11].

На территории постсоветского пространства, в том числе и на территории Беларуси, исследования архетипов не носят систематического характера. Среди белорусских исследователей архетипов в настоящее время следует отметить ряд статей В. Конона в журнале «Адукацыя і выхаванне» 1996 года, в которых автор стремился выявить глубинные основы национальной культуры Беларуси. А.М. Ненадавец в книге «Міфалогія. Духоўныя вершы» стремился изучить архетип Земли, основываясь преимущественно на методологической базе филологических исследований и этнографических данных. В своей книге И.В. Морозов «Основы культурологии. Архетипы культуры» старался раскрыть то, как возникали, развивались и интерпретировались в различные эпохи в разных цивилизациях первосимволы, архетипы сквозь призму мифологии, религии, искусства, а также в повседневной жизни [12].

Заключение. Таким образом, архетипы являются фундаментальными переживаниями, прасимволами и первосмыслами, под влиянием которых мы воспринимаем и анализируем окружающий нас мир. Действие архетипов происходит до тех пор, пока оно не осознается. После их осознания они переходят из подсознательного в сознание в виде различных сознательных установок и образов. Одной из доминирующих проблем в теории архетипов является то, что отсутствует универсальное определение архетипа. Вместе с тем при использовании теории архетипов в исследовании традиционной культуры всегда обращается внимание на то, что архетип выступает неким изначальным/архаическим образованием, которое, имея одинаковую форму в культуре разных народов, заполняется различным содержанием. Именно внутреннее наполнение

архетипа отражает психологические особенности того или иного народа, особенности его менталитета и оказывает непосредственное влияние на социокультурное развитие народа. На наш взгляд, изучение архетипов и способов их репрезентаций позволит выявить уникальные черты и доминирующие, системообразующие ценности в культуре народа. Также следует отметить, что в исследовании архетипов недостаточное внимание уделяется таким свойствам архетипа, как энантиосемия и эмоциогенность. Большинство исследователей склонны считать, что архетипы проявляются наиболее полно в мифорелигиозных представлениях архаических обществ, что существенно ограничивает поле исследований. Изучение актуализации архетипов будет способствовать более глубокому и систематизированному пониманию современных социокультурных процессов. На наш взгляд, исследование репрезентации архетипов в культуре восточных славян имеет большой потенциал и является одним из перспективных направлений в изучении национальной культуры.

ЛИТЕРАТУРА

1. Юнг, К.Г. Архетип и символ / К.Г. Юнг: [перевод / предисл. А.М. Руткевича; примеч. В.М. Бакусева [и др.]]. – М.: Ренессанс, 1991. – 297, [2] с.

2. Юнг, К.Г. Душа и миф: шесть архетипов / К.Г. Юнг / сост. В.И. Менжулина. – Киев: Порт-Рояль; М.: ЗАО «Совершенство», 1997. – 384 с.

3. Юнг, К.Г. Об отношении аналитической психологии к поэтико-художественному творчеству / К.Г. Юнг // Юнг, К.Г. // Собр. соч.: в 19 т. – М.: Ренессанс, 1992. – Т. 15. Феномен духа в искусстве и науке. – С. 93–120.

4. Юнг, К.Г. Понятие коллективного бессознательного / К.Г. Юнг // Аналитическая психология: Прошлое и настоящее / сост.: В.В. Зеленский, А.М. Руткевич. – М.: Мартис, 1997. – С. 71–79.

5. Кэмпбелл, Дж. Мифы в которых нам жить / Дж. Кэмпбелл // пер. с англ. К. Семенов. – Киев: «София»; М.: ИД «Гелиос», 2002. – 256 с.

6. Элиаде, М. Аспекты мифа / М. Элиаде; пер. с фр. – 2-е изд., испр. и доп. – М.: Академический Проект, 2001. – 240 с.

7. Элиаде, М. Мифы, сновидения, мистерии / М. Элиаде // пер. с англ. – М.: REFL-book, Киев: Ваклер, 1996. – 288 с.

8. Эстес, К.П. Бегущая с волками. Женский архетип в мифах и сказаниях / К.П. Эстес; пер. с англ. Т. Науменко. – Киев: «София», М.: ИД «София», 2003. – 496 с.

9. Джонсон, Р.А. Она. Глубинные аспекты женской психологии. Современная психология: теория и практика / Р.А. Джонсон; пер. с англ. В. Мершавки. – Харьков: Фолио; М.: Ин-т общегуманитарных исследований, 1996. – 124 с.

10. Евдокимов, П.Н. Женщина и спасение мира: О благодатных дарах мужчины и женщины / П.Н. Евдокимов // пер. с фр. Н.Г. Кузнецовой. – Минск: Лучи Софии, 1999. – 272 с.

11. Мелетинский, Е.М. О происхождении литературно-мифологических сюжетных архетипов / Е.М. Мелетинский // Литературные архетипы и универсалии / под ред. Е.М. Мелетинского. – М.: РГГУ, 2001. – С. 73–149.

12. Морозов, И.В. Основы культурологии. Архетипы культуры / И.В. Морозов. – Минск: «ТетраСистемс», 2001. – 608 с.

Поступила в редакцию 15.06.2020

ДИЗАЙН-КОНЦЕПЦИЯ РЕАЛИЗАЦИИ ПРОЕКТА ENI-LLB-1-021 «ТРАНСГРАНИЧНАЯ ПРОГРАММА ЛОЯЛЬНОСТИ ДЛЯ РАЗВИТИЯ КУЛЬТУРЫ И ТУРИЗМА»

*Кулененок В.В., *Кириллова В.М.*

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

**Учреждение «УНОВИС-ФОРУМ», Витебск*

В данной статье рассматривается вопрос реализации проекта ENI-LLB-1-021 «Трансграничная программа лояльности для развития культуры и туризма» в рамках Программы трансграничного сотрудничества Латвия–Литва–Беларусь Европейского инструмента соседства на 2014–2020 гг. для продолжения успешного партнерства латвийских, литовских и белорусских жителей и организаций в программный период Европейского союза путем реализации совместных проектов, направленных на повышение общего качества жизни в приграничных регионах.

Приоритетность продвижения и сохранения культурного и исторического наследия и традиционных ремесел для Витебского района определилась в реновации историко-культурного наследия уникального социально-художественного феномена Старосельской школы ткачества (1903–1938).

Базой исследования явился феномен диалога теоретической и методологической основы орнамента в художественно-педагогических практиках Старосельской школы ткачества (1903–1917) и творческого объединения «УНОВИС» (1920–1923), Витебского народного художественного училища (1918–1924), членом которого был художник Старосельской школы Иван Червинко.

Дизайн-концепция данного проекта включает в себя: выявление феноменологических предпосылок историко-культурного наследия для дизайн-формирования средового комплекса Старосельского центра, развитие коммуникативных знаковых средств общения и создание высокохудожественной модели.

Ключевые слова: трансграничная программа лояльности, инновационное решение дизайн-концепции, Старосельская школа ткачества, творческое объединение «УНОВИС», супрематический орнамент, Витебское народное художественное училище.

(Искусство и культура. – 2020. – № 3(39). – С. 60–66)

DESIGN CONCEPT OF PROJECT IMPLEMENTATION ENI-LLB-1-021 “TRANSBOUNDARY LOYALTY PROGRAM FOR THE DEVELOPMENT OF CULTURE AND TOURISM”

*Kulenenok V.V., *Kirillova V.M.*

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

**The establishment of the “UNOVIS-FORUM”, Vitebsk*

This article discusses the implementation of the ENI-LLB-1-021 project “cross-Border loyalty program for the development of culture and tourism” within the framework of the Latvia–Lithuania–Belarus cross-border cooperation Program of the European neighborhood instrument for 2014–2020 to continue the successful partnership of Latvian, Lithuanian and Belarusian residents and organizations in the program period of the European Union by implementing joint projects aimed at improving the overall quality of life in the border regions.

Адрес для корреспонденции: kdizaina@vsu.by – В.В. Кулененок

The priority of promoting and preserving the cultural and historical heritage and traditional crafts for the Vitebsk region was determined in the renovation of the historical and cultural heritage of the unique socio-artistic phenomenon of the Starosel school of weaving (1903–1938).

The research is based on the phenomenon of dialogue between the theoretical and methodological foundations of ornament in the artistic and pedagogical practices of the Staroselsky school of weaving (1903–1917) and the creative Association UNOVIS (1920–1923), the Vitebsk national art school (1918–1924), a member of which was the artist of the Staroselsky school Ivan Chervinko.

The design concept of this project includes: identification of the phenomenological prerequisites of historical and cultural heritage for the design formation of the environmental complex of the Staroselsky Center, the development of communicative sign means of communication and the creation of a highly artistic model.

Key words: *cross-border loyalty program, innovative design concept solution, Staroselskaya school of weaving, creative Association UNOVIS, Suprematist ornament, Vitebsk national art school.*

(Art and Cultur. – 2020. – № 3(39). – P. 61–66)

Проект ENI-LLB-1-021 «Трансграничная программа лояльности для развития культуры и туризма» одобрен в рамках Программы трансграничного сотрудничества Латвия–Литва–Беларусь Европейского инструмента соседства на 2014–2020 гг. для продолжения успешного партнерства латвийских, литовских и белорусских жителей и организаций в программный период Европейского союза 2014–2020 путем реализации совместных проектов, направленных на повышение общего качества жизни в приграничных регионах.

Европейский союз в данной программе представлен Даугавпилсской городской думой (Латвия), Паневежской городской художественной галереей (Литва), Отделом спорта и туризма Полоцкого районного исполнительного комитета, Отделом идеологической работы, культуры и по делам молодежи Витебского районного исполнительного комитета (Беларусь).

В качестве основной задачи проекта и нововведения будет разработана и внедрена Региональная программа лояльности, объединяющая сеть объектов культуры и туризма. Крупномасштабное международное сотрудничество поможет возродить региональное наследие, улучшить туристическую инфраструктуру и услуги объектов культурного и исторического наследия, а также оказать положительное влияние на экономическое и социальное благосостояние, территориальную сплоченность и культурное разнообразие трансграничного региона.

Приоритетность продвижения и сохранения культурного и исторического наследия и традиционных ремесел для Витебского района определилась в реновации историко-культурного наследия уникального социально-художественного феномена Старосельской школы ткачества 1903–1938 годов.

Базой исследования является феномен диалога теоретической и методологической основы орнамента в художественно-педагогических

практиках Старосельской школы ткачества (1903–1917) и творческого объединения УНОВИС (1920–1923), Витебского народного художественного училища (1918–1924), членом которого был художник Старосельской школы Иван Червинко.

Историческая миссия будущего Старосельского центра ткачества шире географической локальности. Это Миссия философско-концептуального понимания и осознания важности диалога для современного мира именно сейчас, когда на рубеже тысячелетий происходят глобальные сдвиги в культуре и общественном сознании.

Уникальность хронотопа Старосельского центра – основана на пространственной геополитичности расположения деревни Старое Село на берегу реки Западная Двина, транспортных и железнодорожных магистралей севера и юга, запада и востока Европы.

У Старого Села особая пограничная роль. Своим рождением и периодами своего расцвета и угасания во многом деревня обязана именно этому географически и исторически обусловленному феномену, который из локального трансформировался в условие диалога взаиморазвития миров.

Цель создания Старосельского центра – формирование новой модели исторического сознания общества через культуру партисипации и системы музейных коммуникаций, увлекающих познанием и сопереживанием образной картины мира через музейные интерпретации.

Социальная востребованность нового Центра и его культурного продукта, в особенности среди молодого поколения, приобретает новые значения. Положительные примеры создания таких центров, влияющих на формирование социально-культурного облика, известны во многих регионах Латвии–Литвы–Беларуси.

Уникальность наследия Старосельского центра состоит в диалоге визуального кода

орнаментальности этнографического материала, сформировавшегося в ткачестве Витебского Придвинья, базовой культуры Старосельской школы ткачества и супрематической орнаментальности новой культуры ткачества XX века, рожденной в творческом объединении «УНОВИС» (1920) Витебского народного художественного училища.

Цель статьи – определить основные методологические подходы к разработке структуры дизайн-концепции по созданию и организации аудиовизуальных коммуникаций и элементов фирменного стиля предметно-программной системы проекта ENI-LLB-1-021 «Трансграничная программа лояльности для развития культуры и туризма».

Предпосылки для диалога с уникальным результатом в Старосельской школе были созданы художественно-исследовательским подходом образовательной практики основательницы А. Острейко (1877–1938) и художника Ивана Червинко (1889–1941 неуточненные данные).

Под влиянием Казимира Малевича и его супрематической системы И. Червинко трансформировал орнамент этнографического ткачества в код «Супрематического орнамента» супрематических тканей. Проложил путь к универсальности супрематической системы УНОВИС (1920), возглавляемого Казимиром Малевичем в Витебском Народном художественном училище. Трансформировал переход особых программ визуального супрематического кода, повлиявшего на новую мировую культуру

Сошлись векторы проектов УНОВИСа по преобразованию мира как единого организма, подчиненных универсальному визуальному коду, который лежит в основе декоративно-прикладного творчества ткачества и орнамента. Об общем универсализме концепции красноречиво свидетельствует иллюстрация к альманаху «УНОВИС № 1» и изданный альбом «Беларускі ткацкі орнамент перабіранай і накладной тэхнікі» (автор А. Острейко) – одна и та же композиция используется для формирования обложки книги, набойки на ткани, она же становится отправной точкой для архитектурных «штудий», убранства городского здания, предметов утилитарной среды.

Предпроектный анализ и синтез проблемной ситуации. В конце XIX – начале XX века активно формировался интерес общества к «Космической теме» и к познанию семантико-символического круга универсальных знаков с метафорическими видениями будущего. Супрематический код и формы, являющиеся результатом кодов движения тел во

внеземном пространстве, стали основой визуальной культуры мира. Супрематические символы и образы утверждения равновесия и познания присоединились к взаимопроникающим предпочтениям визуальных решений декоративно-прикладного характера, которые ранее были известны народам и культурам многих стран.

Историческая миссия нового универсального визуального супрематического кода, рожденного в 1920 г. членами творческого объединения «УНОВИС» Витебского народного художественного училища, повлияла на мировую диалектику визуальной культуры.

Начиная с поселения 1000 лет до нашей эры на реке Западная Двина (раскопки 1927 г. Л.В. Колядинским, 1981 г. Г.В. Штыховым, Н. Подгурским), найдены следы Городища периода раннего железного века, Селища 3-й четверти I тыс. н.э., 3 курганных могильников IX – XIII веков, отмеченного на карте стоянок «Пути из варяга в греки» VIII – IX веков, сухопутного направления «Екатерининского тракта» XVIII века, Динабургской Орловско-Рижской железнодорожной системы XIX века.

Исторический Хронотоп д. Старое Село основывался на историко-культурных координатах глобального значения: Янтарный Путь, Ганзейский путь, Екатерининский тракт, Балто-русское направление железнодорожных путей, укрепрайоны и важнейшие сражения Первой мировой войны и Второй мировой войны, индустриально-промышленное развитие XX–XXI веков [1].

Феномен взаиморазвития миров – севера и юга, запада и востока Европы, семантико-символического и супрематического художественных кодов проявился в Диалоге художественных кодов Старосельской школы ткачества (1909) и творческого объединения «УНОВИС» (1920) в стенах Витебского народного художественного училища через Ивана Ивановича (Яна Яновича) Червинко, выпускника (1913) Императорского Строгановского Центрального художественно-промышленного училища, по специальности – художник по ткачеству, набойке, «орнаментации», художника Старосельской школы (1913–1917) и члена творкома УНОВИС [2].

Осенью 1918 г. Иван Червинко уехал в Витебск и поступил в Витебское народное художественное училище, созданное Марком Шагалом. И. Червинко проучился в мастерской М. Шагала до осени 1919 г. Участвовал в 1-й отчетной выставке ВХУ 28 июня 1919 г., на ул. Бухаринской, 10. По итогам выставки в категории «Рисунок» были

премированы работы следующих учащихся: Червинко, Бернштейн, Фейгин, Григорович, Розенгольц, Бурдюковский, Таурит, Шалютин, Иоффе, Лифман, Лерман. В 1920 г. перешел в мастерскую К. Малевича.

Вместе с учащимися и педагогами училища принимал участие в создании объединения «УНОВИС». Особое место принадлежит Ивану Червинко в формировании супрематического орнамента. Этот момент хорошо описан в статье Т. Горячевой, в журнале «Rarus's Gallery» «Альманах УНОВИС № 1. Витебск, 1920» [3].

«По многим его работам, которые были напечатаны в Альманахе, можно сказать, что его творчество можно отнести к крайне левым течениям. Интересна история одного рисунка набойки, который приписывали К. Малевичу. Но как выяснилось гораздо позже, скорее всего И. Червинко был и автором, и исполнителем набойки. Этот супрематический сюжет – треугольник с наложенным на одну из боковых сторон кружком, стоявший на “ножке” из маленького квадрата с прослойкой-абакой, – обладал необыкновенной гармонией, уравновешенностью динамического и статического начала, лапидарной декоративной выразительностью, что и обеспечило ему долгую жизнь на протяжении нашего столетия» [3].

«Эту уникальную композицию много раз использовали и сам Малевич, и Суетин, и Чашник. В наши дни эту супрематическую эмблему можно также увидеть в виде “герба” Института современной русской культуры в Лос-Анджелесе» [3].

Прислушаемся к мнению ведущего мирового эксперта по историко-художественному наследию авангардного и супрематического искусства, научного сотрудника Третьяковской галереи Т. Горячевой, с точки зрения искусствоведческого анализа. Этот метод анализа важен в методологии сравнительного анализа визуальных кодов орнамента этнографического наследия Витебского Придвинья и супрематического орнамента, сформированного И. Червинко в УНОВИСе.

И. Червинко до последнего был преданным идеям УНОВИСа, был хранителем работ и реликвий (в его витебском доме было собрано около 80 произведений, целый музей УНОВИСа). В архиве А.А. Лепорской сохранились документы о трагическом конце И. Червинко. В 1941 г., спасаясь от немцев, он ушел из Витебска, где сгорел его дом со всей коллекцией. Пешком добрался до Москвы и, заболев, безвестно скончался в госпитале.

Брутальные последствия белорусского этноса связаны с огромными утратами материальных ценностей. Но величие и монументальность судеб всех, кто был причастен к этим событиям, трагическим эхом отзывается и сегодня.

О деятельности Старосельской школы до революции и после революции известно мало. На базе рукодельных классов после революции в Старом Селе была создана профтехшкола ткачества с белорусским национальным уклоном. Ее преподавателями были Варенц Петр Иосифович (директор), Червинко Иван Иванович (специалист по ручному ткачеству), А.А. Покровская, А.А. Острейко, Волков (механическое ткачество), П. Ляховский, А. Шпаков, К. Дернаков (общеобразовательные дисциплины). Учеба продолжалась три года, на каждом курсе было по 30 человек.

Учителя собирали и употребляли белорусские национальные узоры Витебского Придвинья на полотнищах, салфетках, поясах, женских платьях, мужских рубашках. Этими изделиями школа обеспечивала театры Витебска, Минска, выставочные залы, музеи.

Продукция старосельских мастериц – салфетки, платья, полотенца, покрывала – имела большой спрос. Преподаватели школы совместно с учащимися изучали народные узоры, широко использовали их в своей работе. В 1929 году Институт белорусской культуры Академии наук Беларуси издал альбом А. Острейко «Беларускі ткацкі орнамент перабіранай і накладной тэхнікі», где 69 рисунков подготовлены художником Иваном Червинко [4].

Орнаментальный код старосельских мастеров, исчисляемый почти двумя столетиями, был представлен на выставках в Париже, Ленинграде, на ВДНХ в Москве. Выпускники получали среднетехническое образование и звание «инструктор художественного ручного ткачества». В 1931 году школа была закрыта из-за слабой материальной базы. В 1936 г. А.А. Острейко была арестована, а в 1938 г. расстреляна. Ее начинания, в силу социального положения, продолжала А. Покровская и после Великой Отечественной войны, вплоть до 1980 г., до полного закрытия мастерских.

В 1936–1937 годах, после ликвидации профтехшколы, учебно-показательная ткацкая мастерская была создана при Старосельской семилетней школе. В государственном архиве Витебской области сохранились материалы, рассказывающие о ее деятельности. Как следует из положения об этой мастерской, главной целью и задачами ее являлись обучение девочек «Ткацкому ремеслу, рукоделию, кройке и шитью» [5].

В настоящее время, благодаря усилиям историка Старосельской средней школы М.Д. Юшкевич, собраны уникальные артефакты, фотографии, бытовые предметы, рассказывающие об истории Старосельской школы ткачества и рукоделия. Они помогут в создании экспозиционно-документального фонда Старосельского центра.

Большая заслуга в возрождении имен создателей Старосельского центра принадлежит исследователю А. Подлипскому, Н. Бобрович, Г. Бобрович, сотрудникам Витебского районного Дома ремесел «Возрождение».

Проектная установка (дизайн-концепция и дизайн-сценарий). «Дизайн-концепция — обязательный элемент организации дизайн-процесса и управления им, она модель этого процесса. Функция дизайн-концепции — соддержательно обосновать цели деятельности и способы их достижения. Являясь смысловым центром, данная модель ориентирует дизайнера в проектной ситуации и, шире, в социально-культурном пространстве» [6].

Дизайн-концепция данного проекта не однозначна, она включает в себя три направления деятельности дизайнера: создание среднего комплекса, коммуникативных знаковых средств общения и музея.

Дизайн-концепция проекта заключается в:

- создании высокохудожественной модели в рамках единого среднего комплекса, куда входят три внешне самостоятельные функционально-пространственные структуры:

- структура 1 – средовой процесс, который представляет собой функционально-эргономическую схему;

- структура 2 – компоненты оборудования этого процесса, которые организуют в пространстве порядок осуществления процессуальных действий;

- структура 3 – пространство объемно-пространственной среды для организации самого среднего процесса и его оборудования;

- разработке и использовании:

- систем символов для организации аудиовизуальной коммуникации, как предметно-программной системы, обеспечивающей самые разнообразные виды информационных связей, коммуникативных сообщений, решаемые визуально-графическими средствами;

- фирменного стиля, как формальное и содержательное единство предметной среды, аудиовизуальных коммуникаций и процессов, относящихся к определенной функциональной целостности [6].

- создании системы музейных коммуникаций и экспозиций, удовлетворяющих требованиям современного общества, максимального использования коммуникационной функции музея при помощи современных методов интерпретации культурного наследия (мультимедийное оборудование, аудиогиды и т.п.), а также разработке динамической экспозиции и интерактивного пространства с акцентом на организацию активности посетителей в получении информации.

Понимание «дизайн-концепция» заключается в синтезе решений определенных задач по формированию среды посредством всех предложений и требований, выдвинутых проектом и определяется дизайн-программой и дизайн-сценарием.

Дизайн-сценарий проекта. Дизайн-сценарий – это представление возможного будущего объекта в виде совокупности образов ситуаций в сюжете замысла (концепции) в конкретной социально-культурной и пространственно-временной среде, т.е. в виде схемы-матрицы (рис.1), по которой должны строиться пластический рисунок объекта и осуществляться динамика социально-культурного процесса [6].

Схема-матрица дизайн-сценария – это современное визуальное отражение многосложности модели процесса реализации любого проекта, который обладает взаимодействием функции локальности пространственно-временного континуума, отражает визуальное решение больших стратегических решений.

Программа проекта ENI-LLB-1-021 «Трансграничная программа лояльности для развития культуры и туризма» предполагает организацию и проведение следующих процессов и мероприятий:

- организация школ арт-туристической лояльности и арт-маркетинга;

- разработки дизайн-концепции музея;

- проведение региональной программы лояльности;

- организация летнего лагеря ремесел (Витебск) и проведения ярмарки;

- подготовка к печати сборника статей;

- проведение международного симпозиума с организацией выставки и конференции.

Проектное решение. Организация аудиовизуальных коммуникаций и элементов фирменного стиля предметно-программной системы проекта ENI-LLB-1-021 «Трансграничная программа лояльности для развития культуры и туризма» решается визуально-графическими средствами.

Фирменный стиль (айдентика) представляет собой органичное сочетание графических,

текстовых и цветовых визуальных решений, формирующих единую концепцию бренда, которая определяет его философию и стилистику в медийном и информационном полях. Именно фирменный стиль позволяет создать целостный и гармоничный образ бренда, обеспечить его презентабельность и повысить узнаваемость, одновременно выделив его на фоне конкурентов.

Главными элементами фирменного стиля являются:

- знак;
- фирменный шрифт (логотип);
- слоган;
- фирменные цвета;
- фирменный блок (знак + логотип);
- знаки визуальной коммуникации.

В основу разработки элементов фирменного стиля легла концепция визуализации элементов белорусского орнамента в технике ткачества. На образ этих элементов, конечно, в первую очередь повлияла сама технология вышивки, где рисунок создается «квадратиками», образуя очень простые силуэты животных, растений, людей и т.д. В конечном итоге мы видим плоскостную композицию, созданную на основе трех цветов: белый, красный и черный.

Исследователи в области народно-декоративного искусства по-разному трактуют эти стилизованные изображения. На пример, в своей статье «Как не спутать белорусский орнамент с любым другим» автор Анна Северинец предлагает свою «азбуку» видение в прочтении орнаментов (рис. 2).

В конечном счете, нам для разработки элементов фирменного стиля не так важны прочтения этих знаков и символов, как важно то, что главным изобразительным элементом, «модулем» является «квадрат», т.е. «пиксель» – главный элемент растровой графики, который мы можем увидеть при обработке фотографий в компьютерных программах, основной элемент ткачества также – квадрат. Из них складывается система визуального кода.

Это дает нам право предположить невидимую связь между прошлым и сегодняшним пониманием рисунков белорусского орнамента, основанным на едином принципе – модульности «квадрат–пиксель», и провести аналитическое исследование материала об использовании матрицы взаимодействия визуального кода квадрата в декоративно-семантической системе этнографии Витебского Придвинья и современной цифровизации (как неделимой частицы пикселя) в супрематических орнаментальных практиках. Это предположение, которое мы представили в виде визуализации

на рис. 3, конечно очень условно и возможно спорно, но для разработки концепции фирменного стиля является главным моментом и отправной точкой.

Основными элементами графического стиля являются знак и логотип. Кто из них важнее для продвижения графического стиля, сказать однозначно нельзя. Сейчас в специальной литературе можно найти варианты, когда графический рисунок называют «логотипом», а это не верно – это «знак». Логотип – это шрифтовое написание, слово (название фирмы). Существует огромное количество примеров, когда фирма использует только знак (графический рисунок) или логотип (шрифтовое написание слова, т.е. «лого») или знак + логотип. Но, тем не менее, все эти варианты прочтения «знака и логотипа» для простоты можно называть одним словом «логотип».

Логотип в современном коммуникативном дизайне имеет очень важные функции:

– ассоциативная функция (узнаваемость). Хорошие логотипы обладают выразительностью, броскостью и узнаваемостью, что и выделяют товар или услуги из окружающей среды;

– эстетическая функция. Очень часто логотипы компаний размещают на одежде, красивый логотип повышает эстетичность товара. Профессионально выполненные логотипы – это не просто картинки, а важные эстетические элементы в оформлении товара.

– рекламная функция. Это наверно самая важная функция, из-за которой и заказывают логотипы. Логотип способен создать необходимый, определенный образ фирмы, помогает человеку легко узнать товар, определить и найти нужную ему услугу.

Таким образом, хороший логотип, несомненно, является важной составляющей образа. Помимо этого, логотип также выполняет информационную и психологическую функции. Он всегда узнаваем и информирует о событиях, о фирме или о производителе.

Концепция создания логотипа нашего проекта заключается в создании сложносоставного слова (логотипа) и графического элемента (знака). Логотип одного из вариантов можно составить из нескольких слов: «ORNAMENT» – орнамент, «ELIS» – пиксел, «LIN – LINEN» – лен, как определение территории символаологического материала Беларуси и «DIA» – диалог. После нескольких выполнений комбинаций со слогами этих слов мы получили: ORNELIS, ELISORN, DIALINELIS и ORELIS. Все эти варианты имеют право быть использованы для логотипа. Множественность содержательно-символических знаков в свою очередь позволяет

подчеркнуть масштабность темы исследования и ее визуальной результативности. На рис. 4 показан один из вариантов композиции знака и логотипа для данного проекта.

Заключение. Крупномасштабное трансграничное международное сотрудничество поможет регионам Латвии, Литвы, Беларуси вовлечь новое значение Витебского Придвинья в общекультурное историко-культурное наследие.

Исследование Феномена диалога универсального визуального кода орнамента Витебского Придвинья и супрематического орнамента, созданного И. Червинко в объединении «УНОВИС», позволит использовать глобальные цифровые технологии в методологии историко-культурного наследия.

Формирование новой модели исторического сознания общества через культуру и систему принципов партисипации и расширения круга потенциальных партнеров, музейных цифровых коммуникаций, интерпретаций обогатит устойчивое развитие регионов увлекательным познанием и сопереживанием обрванной картины мира

Разработка и реализация инновационной методологии Дизайн-концепции и Дизайн-сценария сформируют реновацию Старосельского центра-школы ткачества как процесс локализации устойчивого развития Витебского Придвинья.

Использование современных методов интерпретации культурного наследия (мультимедийное экспозиционное оборудование, аудиогиды, внедрение современных технологий в фондах и т.п.) позволит:

- расширить музейную аудиторию;
- реализовать адресные культурно-образовательные программы;
- повысить активность посетителей в получении информации и получить электронную базу данных для научных исследований и создания интерактивных экспозиций;
- повысить сохранность историко-культурных ценностей;
- расширить спектр функций Старосельского центра уникальным общественным образованием, призванным служить местом встречи и взаимодействия, информационного и ценностного обмена между различными социальными общностями, этносами, поколениями, профессиональными, возрастными, территориальными и иными культурными институциями и сможет гармонично вписать инновации в будущие социально-устойчивые проекты национального и международного значения.

ЛИТЕРАТУРА

1. Свод памятников истории и культуры Белоруссии: Витебская область / редкол.: С.В. Марцелев (гл. ред.) [и др.]. – Минск: БелСЭ им. П. Бровки, 1985.
2. Государственный список историко-культурных ценностей Витебского района [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.evitebsk.com/wiki/> – Дата доступа: 15.04.2020.
3. «Альманах УНОВИС № 1»: Факсимильное издание / подготовка текста, публикация, вступ. ст. Татьяны Горячевой. – М.: ScanРус, 2003.
4. Астрэйка, А. Беларускі ткацкі орнамент перабіранай і накладной тэхнікі / А. Астрэйка. – Менск: Друкарня БАН, 1929.
5. Бабровіч, Н.А. Застаўся ў хаце «багавік»... (па матэрыялах экспедыцыі Віцебскага абласнога краязнаўчага музея ў Гарадоцкі раён) Н.А. Бабровіч // Ручнік у прасторы і часе: матэрыялы міжнарод. навук.-практ. канф., Мінск, 19–20 лістап. 1998 г. / агул. рэд. В.А. Лабачэўскай. – Мінск: БелІПК, 2000. – С. 156–160.
6. Вальков, Н.П. Дизайн: очерки теории системного проектирования / Н.П. Вальков [и др.]. – Л.: Изд-во ЛГУ, 1983. – 185 с.

Поступила в редакцию 11.05.2020

ХУДОЖЕСТВЕННО-ДИДАКТИЧЕСКИЕ РЕЖИМЫ ОБЕСПЕЧЕНИЯ КУЛЬТУРЫ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО САМОВЫРАЖЕНИЯ ОБУЧАЮЩИХСЯ

Ротмирова Е.А.

Государственное учреждение образования «Минский областной институт развития образования», Минск

Современная эпоха XXI века строится на завоеваниях XX столетия, активизирует исследователей сферы художественного образования и педагогов-практиков на изменение привычных представлений о природе Искусства, Культуры и Творчества. Как наиболее значимые выступают вопросы осмысления места и роли изобразительного творчества, культурных практик реализации изобразительных действий, специфики влияния и использования изобразительных механизмов и техник в социокультурном пространстве.

В данной статье актуализируется проблема ценности организации художественно-дидактической среды, выступающей открытым новообразованием, влияющим на понимание и отражение обучающимися воспринятого, продуманного и транслируемого. Соответственно, запускаемая культурная система художественно-дидактических средовых режимов, проективно организуемых и поэтапно реализуемых в ситуациях подбора общедидактических и специфических художественно-изобразительных механизмов будет призвана гарантировать изобразительное самовыражение обучающихся.

Ключевые слова: художественное образование, культура изобразительного самовыражения, художественно-дидактические режимы, культурная среда деятельности.

(Искусство и культура. – 2020. – № 3(39). – С. 67–72)

ARTISTIC AND DIDACTIC MODES OF ENSURING STUDENT CULTURE OF VISUAL SELF-EXPRESSION

Rotmirova E.A.

State Educational Establishment “Minsk Region Institute of Education Development”, Minsk

Modern era of the XXI century is based on the achievements of the XX century, it facilitates researchers in the field of art education and practical teachers to change the usual ideas about the nature of Art, Culture and Creativity. The most important issues are understanding of the place and role of visual creativity, cultural practices of implementing visual actions, the specifics of the influence and use of visual mechanisms and techniques in the social and cultural space.

This article focuses on the problem of the value of the organization of the artistic and didactic environment, which acts as an open new formation that affects the understanding and reflection of the perceived, the thought-out and the transmitted by students. Accordingly, the launched cultural system of artistic and didactic environmental modes, projectively organized and gradually implemented in situations of selection of general didactic and specific artistic and visual mechanisms will be designed to guarantee the visual self-expression of students.

Key words: art education, culture of visual expression, artistic and didactic modes, cultural activity environment.

(Art and Cultur. – 2020. – № 3(39). – P. 67–72)

Актуальной задачей современного художественного образования выступает требование развития у представителей социума готовности и способности к культурному художественно-творческому диалогу, познанию мира и

осознанию своего места в этом мире, духовно-нравственному самосовершенствованию, пониманию смыслов своей жизни; ценностей ориентации на реализацию идей единения, интеграции, интерактива художника

Адрес для корреспонденции: elena-rotmirova@rambler.ru – Е.А. Ротмирова

и социума; развитие творческого потенциала художника, мастера, педагога, ученика; специалиста и культуры; сотворчества учащихся и педагога.

На сегодняшний период времени доминируют как особо значимые, социовостребованные проблемы общекультурного, культурно-ориентированного образования и развития художественных сфер деятельности и индивидуальных гуманитарных, художественно-творческих, культурных изобразительных практик в частности.

Гуманистическая миссия существующей модели художественного образования состоит в том, чтобы предоставить возможности и условия для присвоения обучающимся практико-ориентированного, конструктивного, мобильного, деятельного потенциала, обеспечивающего каждой личности вместо гарантированных истин культурно-образное видение в переломные моменты не только рисков, но и своевременно обнаруживаемых шансов выхода из них, освобождения функциональных творческих возможностей [1], изыскания наиболее рациональных средств и способов открытия и воплощения образов, наиболее актуально видение и понимание ценностей, ресурсов всех видов и жанров искусств. Причём, пафос искусства состоит именно в образной оценке действительности, основанной на эстетическом отношении как культурном способе включения процессов освоения и познания [2, с. 11].

В данных (образовательного типа) процессах (по А.В. Бакушинскому [3]) ведущую роль должны выполнять именно культурологические принципы, диктующие не только временной период и человеческие ценности, диалог культур, но и должные условия. Неотъемлемым требованием их обеспечения выступает актуализация изобразительного творчества в системной культурной практике поиска, открытия и самовыражения. А это означает, что в организованных художественно-средовых условиях весь потенциал обучающегося должен быть направлен не только на изучение языка изображения, но и на развитие художественного вкуса, образного мышления, формирование мировоззрения и эстетического отношения к действительности, широты и всесторонности познавательных взглядов, нравственное совершенствование как высокоорганизованной культурной личности [4].

Полагаем, что гарантом, обеспечивающим качество выполнения данных задач является проектирование динамичного пространства как культурной средовой целостности, развиваемой в совокупности

художественно-ориентированных функций. Основной замысел образует понимание «проектировочной» функции искусства (по С.Х. Раппопорту [5]), состоящей из процессов-элементов художественного познания действительности в ходе восприятия произведения и художественной оценки (в границах проявленного отношения как восприятия и причастности, размышления, вызванных самим художественным произведением).

В этой связи, с точки зрения О.И. Генисаретского [6], такое пространство модельно определяет гибкую образную рамку, внутри которой мифологическое, символическое, архетипическое, эстетическое обнаруживают себя как универсальные модусы бытия в знаке, насыщая всё, обеспечивая переживания и мысли. Так как в эстетическом отношении представлен процесс отражения [2], считаем, что только в условиях художественно-дидактической среды, отражающей образную практику культуротворчества и включённой в целостное культурно-образовательное художественно-изобразительное пространство, обучающиеся смогут реализовывать свои возможности. Другими словами, будет возможно развитие культуры их изобразительного самовыражения как успешной смысловой практики открытия и воплощения, транслирования и формирования положительного отношения к изображённому.

Цель исследования – актуализация императивов обеспечения культуры изобразительного самовыражения обучающихся, в качестве которых (в настоящих условиях компетентностно-ориентированного образования) призваны выступить спроектированные художественно-дидактические режимы работы, диктуемые условиями организованного среднего пространства.

Именно целостное культурное пространство, в соответствии с идеей Л.С. Выготского об опосредованности, в системе влияний и воздействий узаконивает систему данных функциональных режимов, определяя семиотический знаковый характер дидактической и изобразительной деятельности, транслирующий и обеспечивающий реализацию индивидуально-личностных смыслов обучающихся и педагогов как её участников [7]. Проектируемый культурный образ художественно-дидактической как внутренней среды, а также проблемное поле развивающих идей интегративно призвана определять внешняя социокультурная среда.

Процесс развития предстанет как взаимодействие обучающихся, педагога и обучающихся с социальным и предметным

окружением. В результате, художественно-дидактическая среда активизирует включение потенциальных творческих ресурсов и ориентирует на гармоничное развитие личностных качеств обучающихся в системе развивающих режимов достижения культуры деятельности. Культурная практика изобразительного самовыражения проективно организуется и получает поэтапный запуск и реализацию в ситуациях подбора общедидактических и специфических художественно-изобразительных техник и средств.

Очевидно, что устойчивые и рациональные механизмы развития культурных процессов и действий должны быть почерпнуты из самой практики изобразительного творчества, способствуя самостоятельности чувственного и осмысленного открытия обучающимися приёмов разработки культурных образов и образцов. Что согласуется с замыслом А.И. Бурова [2, с. 53] о специфике восприятия и «толкования» как процессов двусторонней связи при ведущей активной роли субъектного фактора.

Важно спроектировать средосообразный, осмысленный образный образовательный процесс с учётом возможного диссонанса способностей обучающегося и требований педагога; культурного самостоятельного и интегрированного решения интеллектуально-художественных проблем. Обучающемуся должны быть представлены, а возможно и им самостоятельно открыты культурные образцы деятельности, не отменяющие его идею-замысел, способствующие пониманию и оценке уровня развитости определённой техники-средства. Педагог-художник как проводник в культуру изобразительного самовыражения призван обладать навигационными способностями введения в пространство открытия, воплощения и транслирования успешных результатов.

При этом под художественно-дидактической навигацией понимается разработанная система гибкого влияния и фасилитативного сопровождения образовательных и педагогических профессиональных культурных актов деятельности. Их успешная реализация возможна в структуре учебных занятий по изобразительному искусству в форме художественного учения-обучения, заключающейся в совокупности ситуаций, определяющих динамику активности педагога и обучающихся по решению поставленных задач, призванных стимулировать и гармонизировать актуальные деятельностные состояния соучастников.

Специфика художественно-дидактических режимов обеспечения культуры

изобразительного самовыражения обучающихся. В настоящее время появилась возможность расширить рамки утвердившихся концептуальных моделей развития обучающегося через его привлечение в «осмысленные художественной деятельности с позиции человека... взаимодействующего с феноменом искусства и развивающегося в сотрудничестве с ним» [8, с. 112–113]. Как полагает Б.М. Неменский, изобразительное искусство [8, с. 1] как вид визуально-пространственных искусств выступает одной из форм проявления культуры современного общества, имеет «принципиальное значение для поддержки культурного разнообразия, развития средств самовыражения».

Поэтому, нам думается, что решение развивающих задач культуры изобразительного самовыражения будет возможно через организованное обеспечение, которое можно рассматривать как процесс (сопровождения, фасилитации, поддержки), ориентированный на совместный поиск (создание), экспертизу и отбор, апробацию и внедрение в практику эффективных моделей и методик. В нашем понимании такой модельный образец обеспечения культуры изобразительного самовыражения обучающихся характеризует совокупность художественно-дидактических режимов индивидуальной и сотворческой работы в условиях организованной среды.

Эмоционально-результативный режим, призванный обеспечить культуру изобразительного самовыражения, ориентирует обучающихся на открытие и проявление положительных эмоций в ходе достижения образовательных, художественно-изобразительных результатов. Индивидуальная и совместная изобразительная деятельность призвана выступать средством транслирования эмоционально-положительных моделей успешного человековедческого общения, сотворчества, идеяпреобразования и транслирования.

Эмоции как вспомогательный механизм отражают качества побуждения и актуальной потребности обучающихся, определяются формированием внутренних образований на самовыражение. Для изыскания и раскрытия положительных эмоций необходима воля и творческая направленность на успешный устойчивый результат. Соответственно, эмоционально-волевые запросы раскрываются через проявление эмоциональной устойчивости и стабильности, гибкость в регулировании действий и решении обнаруженных проблем; через проявление эмоционального отклика на образовательные и художественно-изобразительные явления, ситуации.

Разработанная художественно-дидактическая стратегия должна ориентировать на положительный эмоциональный выбор содержания и продуктов творчества, способов решения изобразительных проблем.

В соответствии с требованиями организации *целенаправленного режима* для гарантии культурного изобразительного самовыражения обучающиеся призваны воспринимать выдвинутую цель как визуальный образ предстоящей системы и продуктов деятельности. При этом основная цель развивающего обучения изобразительному искусству должна диалогически указывать на требуемые культуросообразные итоги. В совокупности культурно и продуктивно-ориентированных задач она будет выступать исходным материалом для практики восприятия и отражения, позволяя обучающимся построение собственной развивающей траектории воплощения творческих замыслов.

Заметим, активная деятельностная природа процесса восприятия уже изначально определяет избирательность, развитие и становление [2]. А это согласуется с позицией С.И. Гессена об основных целях: как поступать? или как «сделать безотчётную деятельность сознательной, безыскусную работу – искусной» [9, с. 23], где дидактическое искусство призвано выступить как система связи между педагогом-художником и обучающимися; сами культурные образцы в роли сигнала как материальной основы управляемого знаниево-информационного потока. Причём, Б.М. Неменский полагает, что используемые для этой цели принципы и методы должны быть почерпнуты из самого изобразительного искусства, так как в художественно-изобразительной сфере существуют только два ведущих подхода к открытию и освоению нового [8]:

1) в единообразной логике при строгой последовательности элементов как этапов работы;

2) как свободный творческий процесс близкий природе искусства, где каждый педагог – режиссёр, а класс его – труппа, которую необходимо ввести в процесс обучения как эмоционального сопереживания.

Заявленные культуросообразные цели должны быть не только операционно предъявлены, важно их опредмечивание через конкретный образ-модель. Модельные образцы визуально отображают идеальное культурное представление о желаемом. Могут в схематичной конструкции или макетно представлять динамичный или статичный знаковый образец. Проективно разработанное педагогом и обучающимися художественно-дидактическое

портфолио знаков-навигаторов поможет выполнять целенаправленные продуманные действия открытия, реализации и их критически анализировать. Изобразительная деятельность как предметно-ориентированная, одухотворённая, позволит соблюдение лучших художественно-изобразительных традиций в совокупности потенциалов и ресурсов организуемой среды.

Особенность *проблемно-содержательно-го режима* обеспечения культуры изобразительного самовыражения обучающихся состоит в том, что этот процесс осуществляется в рамках блочно-модульной обучающей художественно-творческой системы. Её основное содержание и функции должны способствовать развитию возможностей самостоятельно и совместно открывать новое мета-знание о способах выполнения изобразительных действий. Развитие будет происходить в условиях постановки и практического подтверждения учащимися ответов на вопросы (например: Почему это необходимо видеть и знать? Как этот опыт был открыт и реализован? Какова жизненная важность изобразительного знания и его отношение к человеку? Какова познавательная и жизненная сила изобразительного языка?). Художественно-дидактически империруемая проблемность изобразительных замыслов обеспечивает обучающимся собственную потребность в открытиях нового знания и культурных способах действий. Она достигается в проективно-организуемой среде поиска праксиологических задач и направлений, целенаправленного запуска и движения художественно-творческих ресурсов. Очевидно, что занятия по изобразительному искусству необходимо рассматривать как особый эстетосообразный интеллектуально-смысловой тип организации деятельности, имеющий подвижную структуру, элементы которой построены по законам художественного творчества [10]. В этом случае обеспечиваются условия для реализации обучающимися проблемно-поисковой, художественно-познавательной деятельности (по выбору или поиску изобразительного ритмического ряда, установке визуально-изобразительных связей, установлению комбинаторных закономерностей, формообразованию изобразительных элементов и т.п.). Осуществляя проблемную работу, они раскрывают индивидуальные предпочтения и учатся высказывать художественно-изобразительное отношение к предметам и художественно-изобразительным продуктам творчества в плане достижения задач рационализации дальнейшей художественно-творческой жизнедеятельности.

Рационально-технологический режим предполагает особую специфику обеспечения культуры изобразительного самовыражения обучающихся, которая обуславливается требованиями осмысленности и рациональности изобразительных действий. Рационализация культурно-развивающего процесса гарантирует системную упорядоченность культуротворческих шагов и уход от необдуманной, бессмысленной спонтанности.

Проектирование обучающимися мысленного образа индивидуального маршрута художественно-творческого открытия нового и оригинального позволит рациональность образовательных действий через их ассоциативное представление. Что, по мнению А.И. Бутова [2], относится как к первой (теоретическое мышление), так и ко второй (практика деятельности) ступени познания.

Требование рациональности предстанет как задача достижения культурной меры изобразительных шагов, гарантирующая их эстетосообразную цельность. Чувство меры при достижении степени совершенства будет содействовать осмысленному стремлению к достижению культурных норм [2], выработке авторской художественно-изобразительной манеры.

То есть, развитию культуры самовыражения будет содействовать художественно-дидактическая среда, обеспечивающая устойчивое функционирование образовательных и художественно-изобразительных процессов, в соответствии с индивидуально-возрастными возможностями обучающихся, их индивидуальной стратегией на успешный, устойчивый, компетентно-ориентированный результат. Культурно-ориентированный состав и структура занятий позволят создание должной содержательно-функциональной атмосферы, когда педагог способствует, а обучающийся сможет найти ожидаемую траекторию художественно-дидактического и изобразительного движения, мотивирующую к совершению эстетосообразных шагов, накоплению и реализации творческого потенциала. Развиваемый в данной среде устойчивый культурный художественно-дидактический режим работы будет отражаться через подобранный или разработанный, адаптированный дидактический инструментарий (характеризуемый системой методов и приёмов, форм и средств) по освоению обучающимися культурных практик открытия и воплощения образов. Так как именно через познание специфики и роли, законов создания изобразительного образа обеспечивается возможность приобщения к накопленному культурному нравственному,

духовному опыту [10]. Выдвигается художественно-дидактическая задача не только найти выход из интеллектуально формируемого образа, но и опыт его практического закрепления относительно открытых социокультурных границ, художественно и предметно-практико-логических рамок.

В условиях *культурно-управленческого режима* обеспечения изобразительного самовыражения предполагается, что обучающиеся в рамках сопоставляемого развивающего процесса смогут приобрести опыт реализации поэтапной культурной практики разработки авторских смысловых изображений. При этом устойчивая потребность в самосовершенствовании, способность и желание в самообучении и саморазвитии обеспечивается готовностью обучающихся к транслированию успешных образцов и техник изобразительной деятельности. Обучающиеся выступают как субъекты со своим индивидуальным художественно-изобразительным опытом, способные к управлению и сопоставлению образовательной, изобразительной деятельностью через культурный баланс сотрудничества и соревновательности.

Самоуправление обучающихся развитием культуры самовыражения требует качественного познавательного роста и преодоления внутренних творческих преград. В этом случае, очевидно, что эффективность этого процесса гарантируется общими требованиями, вызванными императивными установками к структуре и алгоритмам, приёмам работы. А так как, с точки зрения А.И. Бутова, искусство не может быть оторвано от практических интересов человека [2], процедуры со- и самоуправления будут выполнять функции культуротворческих акций, интегрирующих художественно-дидактическую среду с внешней социокультурной. Они призваны быть направлены на преобразование художественно-образовательной действительности посредством самопроектирования (обучающиеся) и сопроектирования (обучающиеся и педагог) маршрутов культурного развития.

Презентационно-продуктивный режим обеспечения изобразительного самовыражения обучающихся характерен для завершающих стадий деятельности. Продуктивное изобразительное творчество по созданию смысловых культурно-изобразительных образцов предстанет как процесс, позволяющий непосредственное открытие проблем, разрешаемых изобразительными средствами, организацию и реализацию, презентацию открытого. Она должна зависеть от актуализации субъектами этого процесса во внешнем плане

и дальнейшей интериоризации, выходящей на преобразование внешнесредовых процессов внешними вещественными объектами и средствами в протекающие механизмы внутреннего сознания.

Развивающий процесс обучения изобразительному искусству должен быть направлен на соблюдение культуры презентации результатов. Внутренний (опыт) и внешние презентруемые творческие продукты рассматриваются как показатели эффективности достижения развивающих целей и задач. При этом, полагаем, что в составе присвоенного художественно-изобразительного опыта среды ведущих компонентов должны быть содержательно-деятельностные предметные и метапредметные [11]. Основная дидактическая особенность организуемого презентационно-продуктивного режима состоит в том, что реализуются творческие процессы культуры представления продуктов деятельности как предметов изобразительного самовыражения, а также эстетического отношения понимания и формирования действительности [2].

Заключение. Таким образом, идея исследователей о том, что познание не только завершается в практике, но и начинается с практики, обуславливая должные условия формирования отношения к искусству как культурно-образному, совершенному пространству [2], к цельнообразной оценке жизни, подтверждается нашим пониманием того, что именно художественная-дидактическая среда, характеризующаяся культуросообразными показателями, выступит в качестве фактора-стимулятора процесса развития культуры изобразительного самовыражения обучающихся.

Организованные режимы работы как особые средовые условия будут способствовать широте социального понимания изобразительного искусства, интеграции результатов во внешнюю социальную и внутреннюю образовательную действительность.

Соответственно, процесс изобразительного самовыражения выступит как проектируемый поэтапный, механически установленный и технологически реализуемый, праксионаправленный и гарантирующий для обучающихся вхождение в художественно-дидактическую среду как пространство изобразительной инкультурации. В этих условиях у обучающихся должна быть не просто сформирована потребность в грамотном отображении своих замыслов и транслировании успехов, а, прежде всего, раскрыты праксиологические направления Культуры, Искусства, Творчества самовыражения и отражения идей с помощью выполняемых изобразительных действий.

ЛИТЕРАТУРА

1. Полякова, Т.Н. Развитие гуманитарной культуры учащихся средствами школьного театра: монография / Т.Н. Полякова. – М.: ПЕРСЭ, 2006. – 208 с.
2. Буров, А.И. Эстетика: проблемы и споры. Методологические основы дискуссий в эстетике / А.И. Буров. – М.: Искусство, 1975. – 175 с.
3. Бакушинский, А.В. Художественное творчество и воспитание / А.В. Бакушинский; сост.: Н.Н. Фомина; вст. ст.: Н.Н. Фомина, Т.А. Копцева. – М.: Карапуз, 2009. – 304 с.
4. Дамаданова, С.Р. Система занятий школьников с различными видами изобразительной техники / С.Р. Дамаданова // Изобразительное искусство в школе. – 2005. – № 5. – С. 57–62.
5. Раппопорт, С.Х. Эстетическое творчество и мир вещей / С.Х. Раппопорт. – М.: Знание, 1987. – 63 с.
6. Генисаретский, О.И. Философия проективности: из истории проектной культуры второй половины XX века / О.И. Генисаретский. – М.: Ленанд, 2016. – 400 с.
7. Выготский, Л.С. Педагогическая психология / Л.С. Выготский; под ред. В.В. Давыдова. – М.: Педагогика, 1991. – 480 с.
8. Неменский, Б.М. Педагогика искусства. Видеть, ведать и творить: книга для учителей общеобр. учреждений / Б.М. Неменский. – М.: Просвещение, 2012. – 240 с.
9. Гессен, С.И. Основы педагогики. Введение в прикладную философию / С.И. Гессен; отв. ред. и сост. П.В. Алексеев. – М.: Школа-Пресс, 1995. – 448 с.
10. Аринина, Н.Л. Уроки прекрасного: из опыта работы / Н.Л. Аринина. – М.: Просвещение, 1983. – 128 с.
11. Бережная, М.С. Современные культуротворческие педагогические технологии в гуманитарном образовании / М.С. Бережная // Педагогика искусства: современные тенденции развития, история и опыт: сб. науч. ст. по материалам II Междунар. науч.-практ. форума, Москва 19–21 нояб. 2013 г.; отв. ред. и сост. Е.Ф. Командышко. – М.: ИХО РАО, 2013. – С. 24–27.

Поступила в редакцию 29.04.2020

ЭКСКУРСИОННЫЙ PR-ПРОЕКТ КАК СРЕДСТВО СОЗДАНИЯ ИНФОРМАЦИОННО-СПРАВОЧНОЙ БАЗЫ И РЕАЛИЗАЦИИ ГРАЖДАНСКО-ПАТРИОТИЧЕСКОГО ВОСПИТАНИЯ В УЧРЕЖДЕНИЯХ ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ

Путеева О.В.

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

В статье на основе определения значения и сущности гражданско-патриотического воспитания в Республике Беларусь, разностороннего анализа данного понятия с точки зрения современной науки раскрывается актуальность проблемы гражданско-патриотического воспитания молодежи.

В качестве одной из важных форм реализации процесса гражданско-патриотического воспитания автор выделяет экскурсионную деятельность и рассматривает ее с точки зрения возможности создания широкого воспитывающего пространства в границах своей Родины. Проведен исторический анализ научно-методического сопровождения, в частности информационно-справочной базы о туристическом потенциале страны и рекомендациях по его использованию в учреждениях образования. Сделан вывод о необходимости пополнения данной базы информацией о современном туристическом потенциале Республики Беларусь и поиска инновационных средств его презентации и использования в целях гражданско-патриотического воспитания студенческой молодежи в процессе экскурсионной работы в высших учебных заведениях. В качестве одного из таких средств представлена авторская инновационная разработка «Экскурсионный PR-проект», предусматривающая построение и популяризацию на профессиональной основе новых экскурсионных маршрутов, создание информационно-справочного материала в помощь педагогам по организации и проведению самостоятельного туризма и экскурсий. Приводятся примеры разработанных и реализованных авторских экскурсионных PR-проектов, данные мониторинга по их эффективности в процессе гражданско-патриотического воспитания студентов.

Ключевые слова: гражданско-патриотическое воспитание, гражданственность, патриотизм, воспитывающее пространство, экскурсия, туризм, экскурсионный потенциал, проект, PR.

(Искусство и культура. – 2020. – № 3(39). – С. 73–81)

EXCURSION PR-PROJECT AS A MEANS OF CREATING AN INFORMATION AND REFERENCE DATABASE AND IMPLEMENTING CIVIC PATRIOTIC EDUCATION AT HIGHER EDUCATION ESTABLISHMENTS

Puteyeva O.V.

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

Based on the definition of the meaning and essence of civic patriotic education in the Republic of Belarus and on a comprehensive analysis of this concept from the point of view of modern science, the article reveals the urgency of the problem of civic patriotic education of youth.

As one of the important forms of implementing the process of civic-patriotic education of youth, the author identifies excursion activities and considers it in terms of the possibility of creating a wide educational space within the borders of one's

homeland. A historical analysis of the scientific and methodological support has been carried out, in particular the information and reference base on the tourism potential of the country and guidelines on its use in educational institutions. It is concluded that it is necessary to replenish this database with information about the modern tourism potential of the Republic of Belarus and to search for innovative means of its presentation and use for civic patriotic education of student youth in the process of excursion work at higher educational establishments. The author's innovative development "Excursion PR-project", which provides for the construction and popularization of new excursion routes on a professional basis, the creation of information and reference material to assist teachers in organizing and conducting amateur tourism and excursions, is presented as one of such tools. Examples of developed and implemented author's excursion PR-projects, monitoring data on their effectiveness in the process of civic patriotic education of students are given.

Key words: civic patriotic education, citizenship, patriotism, upbringing space, excursion, tourism, excursion potential, project, PR.

(Art and Cultur. – 2020. – № 3(39). – P. 73–81)

В современном мире в силу нестабильной международной обстановки, процессов глобализации и одновременно стремления человека и каждого государства сохранить свою индивидуальность, значительно возрос интерес к проблеме повышения эффективности гражданско-патриотического воспитания молодого поколения.

Актуальность данной проблемы в Республике Беларусь обоснована на государственном уровне. Это подтверждается, прежде всего, в определении значения и сущности гражданско-патриотического воспитания, которое лаконично и четко представил в Послании белорусскому народу и Национальному собранию Президент Республики Беларусь Александр Григорьевич Лукашенко отмечая, что «движущей силой прогресса являются не материальные блага, а патриотизм. Движение вперед невозможно без искренней любви к Родине, земле предков, к своему народу. Патриотизм проявляется не в словах и лозунгах, а в жизненной позиции человека, его повседневных трудах» [1].

Исходя из сказанного, педагогическая наука сегодня стремится к расширению границ и возможностей гражданско-патриотического воспитания за счет внедрения в свою практику передовых достижений в различных сферах науки, культуры, бизнеса и т.п.

Цель статьи – теоретическое обоснование экскурсионных PR-проектов как нестандартного инновационного средства повышения эффективности гражданско-патриотического воспитания в ходе экскурсионной работы, создания широкого воспитывающего пространства в рамках своей страны. Аналогов подобного проекта нами не обнаружено.

Определение понятия «гражданско-патриотическое воспитание». Проблема гражданско-патриотического воспитания рассматривается в работах ученых разных направлений. Отправной точкой в исследованиях является, как правило, определение основных составляющих данное

понятие элементов: «гражданственность» и «патриотизм».

Понятие «гражданственность» в современной научной литературе имеет достаточно широкое значение. Рассмотрим, прежде всего, различие понятий «гражданин» и «гражданственность».

Понятие «гражданин» сегодня предполагает, что каждый субъект «имеет гражданство как оформленную правовую связь с государством и государственными структурами. Вместе с тем понятие “гражданственность” ... отражает одновременно сущность и качество, свойственные объекту или субъекту и выделяющие его среди других себе подобных. Гражданственность, таким образом, – определенное качество, которым может быть наделен гражданин» [2].

Патриотизм (от греч. *patris* – родина, отечество) – особое расположение, отношение, проявляемое человеком, социальной группой, населением к своей стране, своему народу, Родине, желание поддержать своим участием процветание своей страны, отечества, любовь к отчизне, отечеству [3].

Гражданственность и патриотизм тесно взаимосвязаны. Например, Н.А. Савотина, определяя взаимосвязь двух понятий, говорит: «Гражданственность “подписывается” патриотизмом... Гражданин обладает совокупностью прав и обязанностей. Патриот чувствует любовь к своей Родине, а гражданин знает свои обязанности перед ней. Согласно этому было бы, на наш взгляд, корректным определить гражданственность как качество нравственно-политическое, важной составляющей которого является патриотизм. В такой трактовке гражданственность интегрирует общечеловеческие ценности духовные: высокий строй души и чувств, социальную направленность мысли» [4].

Таким образом, гражданственность является более осознанным чувством и подразумевает наличие определенных действий человека в соответствии с законами и традициями своей страны.

В настоящее время существует еще несколько немаловажных понятий, относящихся к теме гражданско-патриотического воспитания. Для нашего исследования представляют интерес следующие понятия.

Патриотизм гражданский, который «в соответствии с неогуманистической концепцией, акцентирует внимание и на адекватной обратной связи (принцип гармонии) – на любви отечества к своим согражданам...» [5, с. 274]

Ярким проявлением патриотизма гражданского является, прежде всего, Конституция Республики Беларусь, где закреплены основные права и обязанности граждан нашей страны.

Следующее важное понятие – гражданская компетентность. Оно «может быть раскрыто через ряд ключевых компетентностей, каждая из которых удерживается определенным набором способностей, составляющих эту компетентность: исследовательская компетентность – способности, связанные с анализом и оценкой текущей социальной ситуации; компетентность социального выбора – способности, связанные с умением осуществить выбор и принять решение в конкретной социальной ситуации, при столкновении с конкретными социальными проблемами; компетентность социального действия – способности, связанные с задачами по реализации сделанного выбора, принятого решения; коммуникативная компетентность – способности взаимодействия с другими людьми (включая толерантность), прежде всего при решении социальных проблем; учебная компетентность – способности, связанные с необходимостью дальнейшего образования в постоянно изменяющихся социальных условиях» [6].

Из сказанного вытекает необходимость гражданского образования, которое можно определить как систему воспитания на основе гражданских ценностей (идеалов, нравственных принципов) [6].

Итак, в результате проведенного анализа мы не только имеем представление об объекте исследования, но можем представить современную цель гражданско-патриотического воспитания – воспитание гражданственности как создание комплекса субъективных качеств личности, проявляющихся в отношениях и деятельности человека при выполнении им социально-ролевых функций: осознанной законопослушности, патриотической преданности в служении Родине и защите интересов Отечества, в подлинно свободной и честной приверженности к ориентациям на общепринятые нормы и нравственные ценности, включая сферы труда, семейно-бытовых

отношений, межнациональных и межличностных отношений [7].

Роль экскурсии в расширении воспитывающего пространства в границах своей Родины. Учитывая большую значимость гражданско-патриотического воспитания, в каждом учебном заведении ставятся задачи не только по формированию у молодого поколения гражданско-патриотических качеств в ходе различных мероприятий, но и по созданию воспитывающего пространства, которое будет способствовать их развитию.

Экскурсия, а точнее – туристический потенциал страны, дает возможность выхода в широкое воспитывающее пространство Родины с целью его познания и воспитания уважения и преданности своей Отчизне.

Экскурсия – одно из традиционных мероприятий в учреждениях образования, но мы предлагаем рассмотреть ее с точки зрения создания широкого воспитывающего пространства в границах своей Родины, определяя при этом как объект нашего исследования – процесс реализации приоритета гражданско-патриотического воспитания в ходе экскурсионной работы. Данный подход отражает новизну нашего исследования проблемы и, соответственно, указывает на необходимость поиска инновационных подходов к совершенствованию объекта.

Для любого процесса реализации необходим целый ряд условий. Одним из важнейших – является наличие соответствующего методического сопровождения. На основании этого, предметом нашего исследования выступает научно-методическая база, в частности информационно-справочная база о туристическом потенциале страны и разработки по его использованию в экскурсионной деятельности в учреждениях образования.

Итак, мы ограничили рамки исследуемой проблемы в пределах экскурсионной деятельности.

Поясним, что понятие «туристический потенциал» в нашем исследовании рассматривается как «совокупность природных и историко-культурных объектов и явлений, а также социально-экономических и технологических предпосылок для организации туристской деятельности на определенной территории, причем данная деятельность непременно должна сводиться к соблюдению базовых принципов туризма» [8, с. 387].

Также обратим внимание, что мы рассматриваем экскурсии, проводимые не в рамках изучения какого-либо предмета, которые принято называть учебными экскурсиями, а экскурсии, проводимые во внеаудиторное время

и которые организовывались и проводились самими педагогами и учащимися и могут быть отнесены к самостоятельному туризму («для расширения общего кругозора»).

Аналитический обзор истории развития экскурсионного дела (в рамках задач нашего исследования) начнем, отметив, прежде всего, что в психолого-педагогической литературе роль экскурсии неизменно, с момента своего появления, определяется достаточно высоко как одной из наиболее эффективных форм воспитательной работы в целом.

В ходе экскурсий учащиеся получают не просто знания, а знания визуально, а часто и тактильно подтвержденные. В результате экскурсия дает реальное соприкосновение с историей, а также демонстрирует реальную современность, помогает осознать ее с помощью экскурсовода, что, в свою очередь, помогает зарождению осознанного чувства гражданственности и патриотизма.

Успех в достижении положительного результата экскурсии, ее конечной цели во многом определяется уровнем и качеством ее методики и научно-методического сопровождения.

Принципы организации и проведения экскурсий в учебных заведениях разрабатывались на протяжении долгого периода становления экскурсионного дела. При разработке методических материалов определялись не только цели и задачи, принципы организации, разработки структуры, содержания экскурсий, приемы работы и т.п., но также предлагалась серьезная справочно-информационная база для проведения экскурсий. Она, как правило, включала в себя маршруты, их описание, расположение и описание интересных объектов на маршруте. Методика организации и проведения экскурсий в классическом виде сложилась к середине XX века, а вот содержание, информационно-справочная база всегда были наиболее подвержены изменениям и дополнениям в соответствии с целями и задачами, которые зависят и обоснованы изменениями в обществе, новыми открытиями в науке, появлением новых экскурсионных объектов и т.п. [9].

Таким образом, мы можем утверждать, что для решения конкретных, соответствующих своему времени задач гражданско-патриотического воспитания важное значение имеет наличие актуальной информационно-справочной базы, содержащей информацию об экскурсионном потенциале.

Следовательно, расширение воспитываемого пространства в границах своей страны в целях гражданско-патриотического воспитания

на основе экскурсий реально лишь при наличии актуальной методической базы.

Становление и роль методической базы для педагога в экскурсионной деятельности на территории Беларуси. В качестве доказательства приводим более подробный анализ истории развития экскурсионного дела на территории Беларуси.

Уже на начальном этапе исторического анализа экскурсионной методики нами установлено следующее.

Во-первых, гражданско-патриотическое воспитание как целевая установка в экскурсии, существовала практически всегда. Однако она всегда конкретизировалась, исходя из интересов конкретного государства, что находило отражение в содержании экскурсии.

Во-вторых, основой для построения содержания служат труды ученых и исследователей, раскрывающих туристический потенциал с точки зрения истории родного края, географии, биологии, этнографии, а также политики и идеологии государства и т.п.

В Беларуси хорошую основу для проведения экскурсий заложили работы П.М. Шпилевского, который провел исследования в области географии, этнографии Беларуси и доступным для простого читателя языком рассказал о богатой истории и традициях нашего края в своих трудах: «Поездка в западные губернии», «Западнорусские очерки», «Белоруссия в характеристических описаниях и фантастических ее сказках», «Путешествие по Полесью и белорусскому краю».

Значительный интерес представляют работы М.О. Кояловича, И.Д. Горбачевского, А.П. Сапунова, Н.Я. Никифоровского и др.

Важным моментом в истории развития экскурсий в Российской империи, в состав которой входила и территория Беларуси, в конце XIX века было создание Российского общества туристов, много внимания уделяющего организации и проведению экскурсий, в том числе в учебных заведениях. Обществом издавались журналы «Русский турист» с приложениями «Дорожник» и «Ежегодник» (своего рода дорожно-справочная литература), «Экскурсионный вестник», «Школьные экскурсии и школьный музей» (Одесса), «Русский экскурсант» (Ярославль), также справочно-методические материалы, путеводители, которые ложились в основу содержания экскурсионной работы в учреждениях образования.

Из сказанного становится понятно, что активный рост экскурсий среди учащихся в XIX веке, расширение границ путешествий стали возможны, в том числе и благодаря появившейся актуальной на тот момент

информационно-справочной базе о туристическом потенциале.

Востребованность экскурсий в обществе привела к появлению профессии экскурсовода и необходимости разработки маршрутов, программ, содержания экскурсий на новом уровне, преимущественно специалистами и для специалистов.

Однако создание путеводителей, различного плана справочного материала для самостоятельной организации экскурсий, в том числе и для учреждений образования, не только не прекратилось, но и значительно расширилось. Среди авторов были историки, специалисты разных областей науки и искусства и учителя, которые и становились, как правило, первыми профессиональными экскурсоводами, именно благодаря им экскурсия стала занимать важное место в гражданско-патриотическом воспитании молодежи, ведь задача учителя, в отличие, скажем от специалиста-биолога или историка, не просто преподнести знания по биологии, истории или другому предмету в ходе экскурсии, но и максимально использовать материал для воспитания патриотических чувств, показать, например, не просто природу, а природу как образ Родины, не просто место исторического события и рассказать о нем, а раскрыть духовную, нравственную сущность конкретного исторического события, показать человека в контексте исторического события, роль его поступков и, наконец, вывести исторический урок для нынешнего поколения.

Свое яркое продолжение эта идея нашла в СССР.

В.П. Антонов-Саратовский в книге «Беседы о туризме», выпущенной в 1930 году, обращал внимание на то, что пролетарский туризм – путь к социалистической культуре, форма классово-борьбы, проводник задач партии и советской власти и, следовательно, является глубоко политическим событием.

Особо тщательно и интенсивно в СССР велась работа по созданию научно-методического и справочного материала для проведения экскурсий в учреждениях образования. Идеологи советской эпохи позаботились о продвижении идей коммунизма, объясняя туристу в многочисленных путеводителях и методических пособиях не только, как подготовиться к путешествию чисто в бытовом плане, что тоже воспитывает в определенном смысле, но и, рекомендуя посетить важные исторические, промышленные объекты, объясняя, как до них добраться и т.п.

Патриотическое воспитание базировалось в основном на посещении мест,

связанных с героической борьбой за Советскую Родину. В путеводителях четко указывались места героических событий и памятники, давалось их краткое описание, рекомендовалось посещение передовых хозяйств, заводов и фабрик.

Информационно-справочный материал по туризму и экскурсиям для педагогов содержался, например, в «Книге вожака» [10], многочисленной литературе краеведческого плана. Информацию также можно было получить из журнала «Турист» (ВЦСПС), проспектов «Туристические маршруты» (ЦСТЭ ВЦСПС) и др.

Таким образом, самодеятельный туризм в советское время имел серьезную информационную базу для познания своей страны и воспитания любви и преданности Советской Родине у граждан.

Современное состояние экскурсионной работы и ее методического сопровождения в учреждениях высшего образования. Современные молодые люди, несмотря на гиперинтерес к виртуальной реальности, много путешествуют по своей стране. Путешествия организуются и проводятся также на базе учреждений образования.

Но невозможно не заметить определенных трудностей в процессе организации и проведения данных мероприятий в настоящий момент с точки зрения их экскурсионной составляющей.

Период развала Советского Союза серьезно сказался на некоторых моментах самодеятельного туризма. Утрата старых социальных ориентиров, проблемы становления новых государств и их идеологических основ стали причиной утраты некоторой части накопленного опыта экскурсионной работы в сфере образования.

В учреждениях высшего образования, как показывает практика, большинство кураторов испытывают серьезные трудности в организации и проведении самодеятельного туризма не только из-за отсутствия знаний методики проведения самой экскурсии, опыта подобной работы и т.п., но в большой степени из-за слабой информированности о современном туристическом потенциале Республики Беларусь. Краеведческая литература, что и необходимо самодеятельному туристу, выходит, но локально и малым тиражом. Так, например, в Витебской области интересные материалы изданы по истории многих регионов и городов (г. Глубокое, г. Россоны, г. Постава и др.). Необходимо отметить и большую работу преподавателей ВГУ имени П.М. Машерова в разработке историко-краеведческого материала. В частности большой

интерес представляют работы Т.С. Бубенько, А.Н. Дулова, Т.В. Котович, А.М. Мезенко, Л.А. Моторовой, А.В. Русецкого, Д.В. Юрчака и многих других.

Стоит также сказать, что полноценная подготовка экскурсий, включающая поиск новых объектов, разработка маршрутов, необходимой информации и ее обработка требует достаточно много времени, что не всегда может позволить себе современный преподаватель, отдавая предпочтение подготовке к лекции по своему предмету.

В результате педагог сегодня часто не в состоянии в полной мере выполнить возложенную на него миссию по ознакомлению студентов с родным краем самостоятельно в силу объективных причин и как следствие, к сожалению, нередко студенты демонстрируют довольно поверхностное знание своей страны, а полученная молодыми людьми информация является часто неточной, искаженной, либо, что еще хуже, информации вообще нет, только фото из путешествий, подписанные что-то типа: «наверное, какое-то историческое здание», «какие-то развалины», «памятник» и т.п. Об этом свидетельствуют анализ отчетов, высказывания, впечатления, которыми делятся молодые люди, преподаватели, кураторы, в том числе и в соцсетях, по поводу своих путешествий.

А ведь если разобраться, то это – проявление низкого уровня гражданственности, гражданской позиции молодых людей. Интерес в данном случае не привел к желанию узнать историю объекта, интерес остается на визуальном уровне, что явно недостаточно для возникновения патриотических чувств. Причиной такого отношения часто становится безуспешный опыт поиска (чаще в интернете) достоверной и, по возможности, краткой информации об объекте.

Все сказанное констатирует тот факт, что современный педагог, стремящийся организовать и провести самостоятельно экскурсию для студентов, испытывает информационный голод. Особенно это сложно, если стоит задача отыскать и показать что-то новое, неизвестное или малоизвестное, даже в отношении уже знакомых объектов.

Следовательно, проблема реализации гражданско-патриотического воспитания молодежи в учреждениях образования на основе расширения воспитывающего пространства в границах своей страны должна решаться за счет создания современной информационной базы для педагогов.

Существующая информация, разрабатываемая в туризме, нацелена на привлечение

туристов и представляет объект, который расскажет вам о каком-то событии, раскроет его тайны и т.п. Это коммерческая реклама и она способна оказать лишь частично помощь в организации самостоятельного путешествия, а содержание экскурсии (разработка маршрута, информация об объектах), имеющее рецензию, имеет и авторские права, что ограничивает круг пользователей информацией. Однако даже наличие авторской разработки потребует от педагога специфических знаний и может вызвать ряд трудностей в процессе экскурсии.

Таким образом, мы приходим к выводу о необходимости поиска инновационного подхода в решении поставленной нами проблемы.

Экскурсионный PR-проект как средство создания информационно-справочной базы и реализации гражданско-патриотического воспитания в учреждениях высшего образования. Одним из вариантов решения проблемы могут стать экскурсионные PR-проекты, разработанные и опробованные специалистами, владеющими на профессиональном уровне как знаниями в области туризма (туристического потенциала), так и в области педагогики.

Такой выбор обоснован несколькими причинами.

Во-первых, проектная деятельность сегодня широко применяется практически везде, в том числе в туризме и в системе образования и предполагает создание некоего образца, основы для организации и осуществления какой-либо деятельности в будущем.

Во-вторых, специфика PR такова, что делает его востребованным сегодня во всех областях деятельности человека именно в целях достижения успеха. Проанализировав ряд научных работ о сущности PR, мы пришли к выводу о возможности его использования для достижения поставленной нами цели данного исследования. Далее предлагаем обоснование подобного вывода.

Вначале нами было найдено приемлемое для исследования определение самого понятия «PR».

PR (Public Relations) – дословно может переводиться как «связи с общественностью». Определений данному понятию много, но все могут быть сведены к одному – это комплекс мероприятий, направленный на формирование положительного и управляемого имиджа не только товаров и/или услуг, личности, моды, но и культуры, традиций и идеологии государства [11].

Учитывая, что в условиях разработки и становления идеологии белорусского

государства особо необходимо разъяснение преимуществ и формирование положительного имиджа государственной идеологии, становится вполне обосновано проведение различных PR-мероприятий в этом направлении. В число таких мероприятий, безусловно, входят и экскурсии по Беларуси, с их огромным воспитательным потенциалом.

Важным моментом является и то, что как в педагогике, так и в PR есть «объект» и «субъект» и, исходя из определений, данных М.А. Шишкиной, мы можем говорить об их изначальной общности в определенном плане.

Базисный субъект PR – это та организация, на решение проблемы которой направлена PR-кампания.

Технологический субъект – это PR-структура, планирующая и реализующая кампанию. Технологический субъект может быть внутренним (собственная PR-служба) и внешним (PR-агентство).

Объектом PR-кампании является сознание и поведение членов целевых аудиторий организации, функционирующих в рамках конкретной проблемной ситуации [12].

Все вышесказанное легко адаптируется и применяется относительно экскурсионного PR-проекта, построенного в рамках целей и задач педагогического процесса и может быть представлено в виде модели.

Предлагаемая нами модель экскурсионного PR-проекта направлена на повышение эффективности гражданско-патриотического воспитания в учреждениях высшего образования и рассматривается как средство создания информационно-справочной базы для расширения границ воспитывающего пространства и реализации гражданско-патриотического воспитания молодежи в ходе экскурсии.

Базисным субъектом экскурсионного PR-проекта в нашем случае выступает учреждение высшего образования, нацеленное на решение проблемы повышения эффективности гражданско-патриотического воспитания молодежи в ходе экскурсионной работы во внеучебное время.

Технологический субъект – собственная PR-служба, представленная специалистами из области педагогики и туризма, а также студенческим активом, планирующая и реализующая кампанию. Вопросы планирования и реализации кампании в данном случае затрагивают предмет нашего исследования.

Объект PR-кампании – гражданско-патриотическое сознание и поведение студенческой молодежи. Как видим, объект PR-проекта согласуется с объектом нашего исследования, которым является процесс реализации

приоритета гражданско-патриотического воспитания в ходе экскурсионной работы, т.е. процесс воздействия на гражданско-патриотическое сознание и поведение студентов.

Непосредственно процесс реализации модели экскурсионных PR-проектов состоит из последовательных этапов:

- разработка новых экскурсионных маршрутов;

- создание, в соответствии с требованиями системы образования, информационно-справочной базы, содержащей информацию о туристическом потенциале Беларуси, которая может быть использована широким кругом педагогов для организации и проведения экскурсий;

- организация и проведение экскурсий для студентов с целью гражданско-патриотического воспитания;

- популяризация осуществляется через презентацию проекта и отчет о проведенной специалистом реализации проекта.

Разработка маршрутов ведется на основе требований современного менеджмента туризма и экскурсионной работы. В общих чертах они представляют собой классическую схему разработки нового экскурсионного маршрута и опираются на специальные знания из области современного профессионального туризма и экскурсий [2].

Для создания информационно-справочной базы в помощь педагогу материалы экскурсии адаптируются и строятся с учетом современных требований и приоритетов государства в области гражданско-патриотического воспитания, социально-экономического развития, туристической деятельности и системы образования. На данном этапе важно учесть специфику самостоятельной экскурсии. Предлагаемые материалы, по возможности, должны содержать информацию краткую, но раскрывающую тему в достаточной степени и не требовать дополнительных исследований. Но список литературы по теме вполне уместен, т.к. дает толчок к саморазвитию.

Популяризация экскурсионных маршрутов ведется исходя из принципа подачи информации в PR-подготовке к достижению главной цели экскурсии через объяснение слушателю как потенциальному участнику экскурсии и ее продвижения, выбора темы и экскурсионных объектов. В данном случае рекомендуется: организация мероприятий для педагогов и студентов (лекции, презентации, пресс-конференции), научно-методическая работа (написание статей, создание рекламных буклетов, создание их интернет-варианта и т.п.).

В отношении процесса популяризации уместно сделать некоторые пояснения.

PR связан с рекламой. Понятия эти часто путают или отождествляют. Все же большинство исследователей высказывают мнение об их взаимодополняемости [13]. Мы придерживаемся данной точки зрения и считаем, что экскурсионные PR-проекты в образовании нуждаются в рекламе.

Информация, поступающая в ходе обычной рекламы экскурсии, преподносит готовую программу с перечнем достопримечательностей и т.п., носит кратковременный характер, а информация, поступающая в ходе PR-проекта, нацелена на подготовку к достижению главной цели экскурсии через объяснение выбора ее темы и объектов. PR-проект продолжителен по времени, и информация должна быть действительно важна для конкретного человека (педагога, студента) для того, чтобы он сам уже был заинтересован в ее распространении. Таким образом, PR более эффективное средство воздействия на человека.

Усиление эффективности в нашем проекте обеспечивается участием самих студентов в создании и реализации экскурсионных PR-проектов.

Проекты предусматривают разные уровни активизации студентов в их гражданском становлении, с учетом интересов и возможностей: активный слушатель и участник, активный разработчик. В первом случае студенту предлагается совершить экскурсию, поделиться своими впечатлениями в любой форме, во втором – активно участвовать в разработке экскурсии.

Апробация и результаты реализации экскурсионных PR-проектов. В создании и реализации экскурсионных PR-проектов нами достигнуты определенные положительные результаты.

Предлагаемые нами экскурсионные PR-проекты были апробированы на базе экскурсионно-краеведческого клуба «Эридан» отдела по воспитательной работе с молодежью ВГУ имени П.М. Машерова [14].

Нашими первыми пробами в разработке экскурсионных PR-проектов были тематические экскурсии, раскрывающие историю университета, страницы жизни и деятельности П.М. Машерова.

В результате нами был собран значительный информационно-справочный материал, который был представлен на выставках научно-методической литературы и педагогического опыта в Минске (2015 –2019), Орше (2019).

Сегодня многие материалы представлены на страничке музея истории университета и Мемориального музея П.М. Машерова ВКонтакте [14].

Например, были разработаны экскурсионный PR-проект «История ВГУ в архитектуре», «На родину героя» (экскурсия на малую родину Героев Советского Союза, выпускников университета М.А. Высогорца, К.А. Абазовского). В рамках празднования 100-летия со дня рождения П.М. Машерова была разработана экскурсионный PR-проект «100 шагов Памяти». Материалы были представлены в докладе на научно-практической конференции «Расонскі край: Гісторыя, культура, людзі» (2018), организованной Институтом истории НАН Беларуси совместно с Россонским райисполкомом. В работе конференции приняли участие студенты ФМ и ИТ, участники экскурсий по машеровским местам. Студенты представили стендовую презентацию по теме «Машеровские места Беларуси».

Особое внимание студентов и педагогов привлек экскурсионный PR-проект «Свеча Памяти. Уроки Великой Отечественной войны», подготовленный к 75-летию освобождению Беларуси от немецко-фашистских захватчиков. Разработаны и презентованы маршруты, которые значительно расширили знания о героизме и трагедии советского народа в той войне. Маршруты проходили по хорошо знакомым местам, что помогало ощутить сопричастность к событиям, задуматься о роли и значении Великой Победы советского народа в Великой Отечественной войне.

Благодаря заинтересованности университета в проведении такого рода воспитательной работы, проекты стали носить систематический характер, а по некоторым маршрутам, используя накопленный нами материал кураторы смогли организовать самостоятельные экскурсии. По данным проведенного нами мониторинга сегодня кураторы, используя наш материал, организуют экскурсии в историко-краеведческий музей аг. Зароново, к мемориалу аг. Копти, в п. Лужесно и т.д. Кроме того, все больше кураторов и студентов обращаются с просьбой оказания помощи в организации новых путешествий. Экскурсии на дальние расстояния преподаватели предпочитают организовывать и проводить совместно с нами. Этому способствуют доверительные отношения к нашей работе, понимание, что мы – работники одной сферы, но разной специализации и можем успешно дополнять друг друга, решая единую цель в одном коллективе.

Заключение. Таким образом, на основании вышеизложенного мы можем констатировать о достижении поставленной в данной работе цели.

В ходе сравнительного исторического анализа экскурсионной работы в системе образования и воспитания, используя некоторые общие моменты в современных подходах к организации и проведению работы в образовании и туризме, в качестве эффективного средства создания информационно-справочной базы и реализации гражданско-патриотического воспитания студенческой молодежи нами разработана инновационная модель экскурсионных PR-проектов. Данная модель была успешно апробирована на практике.

Внедрение в воспитательную деятельность профессионального туризма позволило значительно расширить границы воспитываемого пространства, создать информационно-справочную базу для организации и проведения самостоятельных экскурсий и туризма.

Возможность для студентов принять участие в проекте на разных уровнях активности (активный слушатель и активный разработчик) позволяет привлечь к участию в проекте, а, следовательно, предоставляет возможность эффективного воздействия на процесс гражданского становления широкого круга студентов.

Важно также отметить, что в результате реализации экскурсионных PR-проектов не только повышается уровень гражданско-патриотической направленности самостоятельного туризма в учреждении образования, расширяется воспитываемое пространство, но все это дает возможность повышения имиджа и репутации учреждения образования как социально-значимого объекта, усилия которого направлены на развитие своей страны и привлечение к этому процессу молодого поколения.

ЛИТЕРАТУРА

1. Послание Президента белорусскому народу и Национальному собранию [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://www.belta.by/ru/all_news/president/Poslanie-Prezidenta-belorusskomu-narodu-i-Natsionalnomu-sobraniju_i_597034.html. – Дата доступа: 24.10.2019.
2. Князев, А.М. Воспитание гражданственности / А.М. Князев. – М.: РАГС при Президенте РФ: [сайт]. [2006]. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://prochtu.ru/text.php?avtor=354&kniga=5&f=html&p=view> – Дата доступа: 10.10.2019.
3. Райзберг, Б.А. Современный социоэкономический словарь / Б.А. Райзберг. – М., 2012. – С. 360.
4. Савотина, Н.А. Гражданское воспитание: традиции и современные требования / Н.А. Савотина // Педагогика. – 2002. – № 4. – С. 39–44.
5. Словарь терминов и понятий по обществознанию / авт.-сост. А.М. Лопухов. – М., 2013. – 7-е изд. перераб. и доп. – С. 274.
6. Чулкова, Р.Г. Формирование гражданской компетентности учащегося как актуальная задача современной школы / Р.Г. Чулкова // Современные проблемы науки и образования. – 2014. – № 2. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.science-education.ru/ru/article/view?id=12381> – Дата доступа: 23.10.2019.
7. Чиркунова, А.Е. Формирование гражданско-патриотического воспитания учащихся в общеобразовательной школе / А.Е. Чиркунова, И.Р. Сорокина // Молодой ученый. – 2014. – № 21. – С. 706–709. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://moluch.ru/archive/80/14351/> – Дата доступа: 23.10.2019.
8. Арсеньева, Е.И. Экотуристские ресурсы территорий: проблемы концептуального анализа, оценки и использования / Е.И. Арсеньева, А.С. Кусков, Н.В. Феоктистов // Современный город: социокультурные и экономические перспективы: сб. науч. ст. – Саратов: Научная книга, 2004. – С. 387.
9. Емельянов, Б.В. Экскурсоведение: учебник / Б.В. Емельянов. – М.: Советский спорт, 2002. – 3-е изд., перераб. и доп. – 216 с.
10. Строев, А. Книга вожатого / Ф. Строев, Т. Матвеева. – М.: Изд-во ЦК ВЛКСМ «Молодая гвардия», 1954. – С. 554.
11. Филиппов, А.В. Профессиональная PR-деятельность: научные, управленческие, коммуникационные основы / А.В. Филиппов, М.В. Меньшикова (ред.). – М.: Изд-во ГУУ, 2008. – 240 с.
12. Шишкина, М.А. Паблик рилейшнз в системе социального управления / М.А. Шишкина. – СПб., 1999. – 2-е изд. – СПб.: СЗРЦ «Русич», Паллада-медиа. – 2002. – 448 с.
13. Шарков, Ф.И. Реклама и связи с общественностью: коммуникативная и интегративная сущность кампаний / Ф.И. Шарков, А.Л. Родионов. – М.: Академический Проект: Трикса, 2005. – 304 с. – («Gaudeamus»)
14. Экскурсионный PR-проект «Свеча Памяти. Уроки Великой Отечественной войны» [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://vk.com/vsu.muzeistori>. – Дата доступа: 11.11.2018.

Поступила в редакцию 02.12.2019

Педагогические методы формирования семейной культуры студенческой молодежи

Сочнева Е.С.

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

Семья среди общественных явлений занимает одно из важных мест и находится в центре внимания современных исследователей различных научных направлений. Она выступает основной социальной ячейкой общества, в которой происходит социализация человека как индивида и его приобщение к этнокультурным ценностям. Здесь закладываются мировоззренческие установки, социально-правовые ориентации личности. Методика формирования семейной культуры студенческой молодежи опирается на белорусские народные традиции. Разнообразие педагогических методов, средств и форм, которые являются базисом для организации работы воспитательного и образовательного процессов учреждений образования позволяют организовать педагогический процесс, построить его на соблюдении организационно-педагогических условий и принципов, способствующих повышению уровня семейной культуры личности. Педагогические методы формирования семейной культуры студенческой молодежи на основе национальных традиций могут быть использованы в учебной и воспитательной работе учреждений образования, культуры и досуга. Широкий спектр представленных методов с учетом особенностей традиций семейной обрядности, праздников белорусского календаря и правил народной педагогики способствует решению современных проблем брачно-семейного института. Воспитательный потенциал белорусских народных традиций в единстве с педагогическими методами способствует повышению уровня семейной культуры студенческой молодежи и общества в целом.

Ключевые слова: семья, брачно-семейный институт, семейная культура, студенческая молодежь, белорусские народные традиции, педагогические методы, социально-культурная деятельность.

(Искусство и культура. – 2020. – № 3(39). – С. 82–87)

PEDAGOGICAL METHODS OF SHAPING STUDENT FAMILY CULTURE

Sochneva E.S.

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

Among social phenomena the family occupies one of the important places and is in the center of attention of modern researchers of various scientific fields. It acts as the main social unit of society in which socialization of a person as an individual takes place as well as his involvement in ethnocultural values. Worldviews, social and legal orientations of the personality are formed. The methodology for the formation of student family culture based on Belarusian folk traditions is represented by a variety of pedagogical methods, tools and forms, which are the basis for organizing the work of the educational processes of education establishments. The pedagogical process for the formation of student family culture is based on observing organizational and pedagogical conditions and principles that contribute to raising the level of family culture of the individual. Pedagogical methods of shaping student family culture based on Belarusian folk traditions can be used in the educational work of education, cultural and leisure institutions. A variety of methods presented, taking into account the peculiarities of the traditions of family rituals, holidays of the Belarusian calendar and the rules of folk pedagogy, contribute to the solution of modern problems of the marriage and family institution. The educational potential of Belarusian folk traditions in unity with pedagogical methods helps to increase the level of family culture of students and society as a whole.

Key words: family, marriage and family institution, family culture, student youth, Belarusian folk traditions, pedagogical methods, social and cultural activities.

(Art and Cultur. – 2020. – № 3(39). – P. 82–87)

Адрес для корреспонденции: Lena.motuzenko@mail.ru – Е.С. Сочнева

Формирование семейной культуры у молодежи является актуальным направлением государственной семейной политики. Современный белорусский брачно-семейный институт сталкивается с рядом таких проблем, как ослабление преемственности поколений, рост количества разводов, изменение духовных основ семьи и перераспределение социальных ролей, которые ведут к снижению значимости семьи в обществе. Со стороны государства огромное внимание уделяется культуре белорусского народа, его традициям и духовным ценностям, составляющих основу семейной культуры. Так, одними из ключевых направлений политики Беларуси, предусмотренных Кодексом Республики Беларусь о культуре, являются: сохранение и развитие культурных ценностей, охрана историко-культурного наследия; народные художественные ремесла, деятельность коллективов художественной самодеятельности; проведение культурных мероприятий, организация культурного отдыха населения и т.д.

Цели государственной программы «Культура Беларуси» на 2016–2020 годы также применимы к авторскому исследованию: сохранение исторической памяти белорусского народа, его национально-культурной самобытности и традиций; содействие сохранению национально-культурной идентичности белорусской диаспоры [1].

В настоящее время необходимо осуществлять подготовку молодежи к осмысленному созданию семьи и семейной жизни, так как недостаточные представления о брачно-семейной жизни у студенческой молодежи, осознание ею духовно-нравственного смысла семьи ведут к быстрому расторжению браков. В Концепции непрерывного воспитания детей и учащейся молодежи Республики Беларусь специальное внимание уделяется семейному воспитанию, в рамках которого происходит формирование взаимоотношений людей. Педагогический процесс по формированию семейной культуры студенческой молодежи на основе белорусских народных традиций соответствует основным направлениям государственной семейной политики, что позволяет многосторонне подойти к решению актуальных проблем брачно-семейного института.

Цель исследования состоит в теоретическом обосновании, разработке и апробации педагогических методов формирования семейной культуры студенческой молодежи на основе белорусских народных традиций.

Семейная культура студенческой молодежи. В широком значении семейная культура – это целостное явление, предполагающее

наличие единого семейного пространства со своими традициями, нормами и правилами, используемыми обществом для сохранения и укрепления брачно-семейного института [1]. Компонентами семейной культуры в широком значении стали: культура семейной среды, культура семейного общения и культура семейного досуга. Субъектом семейной культуры является личность, поэтому в исследовании были также определены личностные компоненты понятия: когнитивный, аксиологический и деятельностно-мотивационный. Данные компоненты находятся в тесной взаимосвязи со структурой личности. Нами были изучены работы по теории личности, ее структуре в психологии таких исследователей, как А.Н. Леонтьев, А.В. Петровский, К.К. Платонов, Л.С. Рубинштейн, В.А. Ядов и др. В своем исследовании мы будем придерживаться структуры личности К.К. Платонова. Проследим взаимосвязь подструктур личности и личностных компонентов. Когнитивный компонент представляет собой интересы, знание, убеждения, мировоззрение, умение, навыки, привычки. Данный компонент сочетает в себе направленность и опыт через воспитание личности, обучение основным народным традициям: семейная обрядность, народная педагогика и праздничный календарь. Аксиологический компонент – это эмоции, ощущения, чувства и воля личности, где происходит формирование ценностного отношения к семье. Деятельностно-мотивационный компонент предполагает организацию и вовлечение в активную творческую деятельность всех членов семьи с учетом их половых и возрастных особенностей и темперамента.

Компоненты семейной культуры. Компоненты семейной культуры в широком значении и личностные компоненты могут существовать только взаимодополняя друг друга по содержанию (табл. 1). Формирование данных компонентов происходит с учетом выявленных особенностей семейной культуры студенческой молодежи, на основании чего были предложены три ее вида: традиционный, современный и комбинированный. Критериями определения видов семейной культуры стали: формы брака, супружеская верность, наличие детей в семье, гендерные стереотипы, мотивы вступления в брак, моделируемые качества идеального супруга. Организация педагогического процесса по формированию семейной культуры у студенческой молодежи основывается на воспитательном потенциале белорусских народных традиций, которые были учтены нами при выборе педагогических методов, средств и форм.

Таблица 1. – Компоненты семейной культуры

Когнитивный компонент		
Культура семейного общения	Культура семейной среды	Культура семейного досуга
<ol style="list-style-type: none"> 1. Правила детско-родительского общения в семье. 2. Особенности белорусской семейной обрядности (семейные обычаи и обрядовые действия) 	<ol style="list-style-type: none"> 1. Организованный семейный быт, традиционная одежда и национальная кухня. 2. Традиции подготовки жилища к проведению праздников и обрядов. 3. Роль хозяйки и хозяина в доме 	<ol style="list-style-type: none"> 1. Особенности четырех циклов (зима, весна, лето, осень) белорусского народного календаря. 2. Традиционные белорусские календарные праздники и их роль в семейном досуге



Аксиологический компонент		
Культура семейного общения	Культура семейной среды	Культура семейного досуга
<ol style="list-style-type: none"> 1. Позитивное общение и взаимоуважение в семье. 2. Согласие и взаимопонимание в семье 	<ol style="list-style-type: none"> 1. Ценностное отношение к родному дому. 2. Благоустроенный быт в семье 	<ol style="list-style-type: none"> 1. Осознание ценности совместного досуга всех членов семьи и преемственность поколений



Деятельностно-мотивационный компонент		
Культура семейного общения	Культура семейной среды	Культура семейного досуга
<ol style="list-style-type: none"> 1. Культура общения супругов, детей и родителей. 2. Обсуждение актуальных семейных проблем с использованием инновационных форм 	<ol style="list-style-type: none"> 1. Организация благоустроенного быта в семье 	<ol style="list-style-type: none"> 1. Организация и проведение праздников в семье. 2. Поиск новых форм организации совместного досуга семьи с учетом интересов каждого из ее членов

Принципы формирования семейной культуры студенческой молодежи. Для организации процесса формирования семейной культуры студенческой молодежи на основе белорусских народных традиций необходимо определить главные его принципы, которыми стали: последовательность и систематичность, добровольность и общедоступность, дифференциация, целенаправленность, преемственность и непрерывность, практико-ориентированность.

Представленные принципы лежат в основе трех современных парадигм Э.Ф. Зеера. Исследователь выделяет когнитивно-ориентированную, деятельностно-ориентированную и личностно-ориентированную парадигмы [2].

Когнитивно-ориентированная парадигма в конкретном процессе формирования семейной культуры обеспечивает тесную связь теории с практикой, учитывает индивидуальные особенности студенческой молодежи, доступность, научность и систематичность.

Деятельностно-ориентированная парадигма ориентирована на приоритет дидактики и методики, сочетание индивидуальных и групповых форм работы, организацию обратной связи и использование дидактических средств с учетом познавательной активности студенческой молодежи.

Личностно-ориентированная парадигма при формировании семейной культуры у студенческой молодежи направлена на раскрытие индивидуальности личности через

демократизацию и гуманизацию педагогических отношений.

Рассмотрим подробнее принципы формирования семейной культуры студенческой молодежи на основе белорусских народных традиций.

Принцип последовательности и систематичности отражает возможности образовательного и воспитательного процесса по формированию семейной культуры студенческой молодежи как логической и четкой системы, направленной на изучение трех важных направлений: правила и нормы народной педагогики, свадебной обрядности и праздников белорусского народного календаря.

Принцип добровольности и общедоступности предполагает наличие свободы выбора средств, форм и методов белорусских народных традиций по формированию семейной культуры студенческой молодежи.

Принцип дифференциации предусматривает организацию семейного досуга и каждого ее члена с учетом индивидуальных потребностей и интересов, что позволяет специалисту социально-культурной деятельности определить содержание процесса формирования семейной культуры студенческой молодежи.

Принцип целенаправленности исключает эпизодичность изучения правил и норм белорусской народной педагогики, а также разовость проведения семейного досуга на основе праздников народного календаря.

Принцип преемственности и непрерывности в конкретном педагогическом процессе направлен на последовательность совершенствования знаний, умений и навыков использования белорусских народных традиций по формированию семейной культуры студенческой молодежи и сохранение преемственности поколений.

Принцип практико-ориентированности состоит в организации досуга на основе белорусских народных традиций, стилизации обрядов в современной семье и умении действовать в соответствии с правилами и нормами народной педагогики.

Методы формирования семейной культуры студенческой молодежи. Также важно при организации педагогического процесса по формированию семейной культуры студенческой молодежи учитывать взаимосвязь целей, содержания, методов и форм. Воспитание личности на основе белорусских народных традиций возможно лишь в процессе включения в творческую деятельность по организации семейного досуга и при стимулировании активности формируемой личности в организуемой деятельности.

Формирование семейной культуры должно происходить в единстве и согласованности педагогических усилий и семейного воспитания, где учитываются индивидуальные потребности и мотивы.

Под педагогическими методами мы понимаем взаимосвязанные приемы деятельности, направленные на создание новых оригинальных условий включения личности и организации ее социокультурной деятельности.

В исследовании будем придерживаться классификации методов обучения Р.С. Пионовой, которая выделяет пять групп:

1. Теоретико-информационные – устное логически целостное изложение учебного материала (устное целостное изложение), диалогически построенное устное изложение (беседа), рассказ, объяснение, дискуссия, бригадный метод, консультирование, аудиовидеодемонстрация, демонстрация.

2. Практико-ориентированные – упражнения, алгоритм «делай так, как я», решение задач, опыт, эксперимент, педагогическая игра.

3. Поисково-творческие – наблюдение, опыт, эксперимент, сократовская беседа, лабиринт, «аквариум», «думай, слушай, предлагай», бригадный метод, творческий диалог, анализ конкретных ситуаций (проблемных, нетипичных).

4. Самостоятельная работа студентов – чтение (работа с учебником и другими учебно-методическими пособиями), видеолента, экспертиза, слушание, конспектирование, упражнения, решение задач и проблемных ситуаций, опыт, эксперимент.

5. Контрольно-оценочные – предварительный экзамен, «ромашка», устное выступление, ответ с места (во время лекции), контрольная работа, опыт, упражнения, устный опрос, тестирование, программированный контроль [3].

Методами формирования семейной культуры студенческой молодежи стали: теоретико-информационные, практико-ориентированные, поисково-творческие, самостоятельная работа студентов, контрольно-оценочные с учетом белорусских народных традиций и актуальных проблем брачно-семейного института. Данные методы образуют систему, так как они конкретны, выступают в единстве и направлены на повышение эффективности учебного и воспитательного процессов по формированию семейной культуры у студенческой молодежи на основе белорусских народных традиций. Представленная классификация соответствует задачам исследования и отвечает следующим важным признакам: дидактические цели и задачи, источник знаний

Таблица 2. – Результаты учебной дискуссии

Темы презентаций (по выбору)	Основные идеи	Содержание	Положительное	Отрицательное	Предложения
«Отношение студенческой молодежи к семье»					
«Характеристика современной семьи»					
«Функции семьи»					

и умений, способы совместной деятельности преподавателя и студента.

Теоретико-информационные методы формирования семейной культуры студенческой молодежи. Теоретико-информационные методы использовались на лекционных и семинарских занятиях, в процессе которых происходило формирование когнитивного компонента семейной культуры студенческой молодежи. К теоретико-информационным методам можно отнести: метод устного целостного изложения материала; рассказ; объяснение; беседа; учебная дискуссия; бригадный метод. С целью раскрыть проблемы современного брачно-семейного института нами были использованы: метод устного целостного изложения материала, рассказ и объяснение, которые сопровождались демонстрацией на заданную тему.

Данные методы способствуют формированию взглядов, убеждений, мировоззрения личности с помощью эмоциональной подачи материала, его образности и художественного изложения. Активация деятельности студента на лекциях и семинарах помогает сделать интересной сложную, наукоёмкую информацию о проблемах брачно-семейного института.

Беседы актуализировали имеющиеся знания о семейной культуре студентов и подвели к усвоению новых, а также определяли степень осведомленности по определенному вопросу. Учебные дискуссии проходили по заранее подготовленным презентациям, темами которых стали: «Отношение студенческой молодежи к семье», «Характеристика современной семьи» и «Функции семьи». В процессе реализации данного метода проходила учебная дискуссия по материалам презентаций посредством заполнения таблицы (табл. 2).

Также в процессе учебной деятельности был реализован бригадный метод «Мозговой штурм» для групп из 3–5 человек [4]. Данный

метод стимулирует познавательную активность студенческой молодежи, способствует более глубокому осмыслению знаний и развитию умения работать в группах. В результате работы студентами был создан алгоритм действий в конфликтных ситуациях, с которыми сталкиваются все семьи. Основой для проведения бригадного метода «Моя точка зрения» стали высказывания о семье известных личностей. Студенческая молодежь приводила аргументы в защиту своего высказывания и контраргументы к высказыванию своих оппонентов, что позволило им усовершенствовать знания о семье и брачно-семейном институте. Также студентам было предложено составить родительскую профессиограмму, выбрать 10 качеств, свойств, умений, которыми должны обладать родители и проранжировать их по степени важности [1].

Практико-ориентированные методы формирования семейной культуры студенческой молодежи. Практико-ориентированные методы были направлены на формирование умений и навыков у студентов. Метод «Четыре угла» позволил студентам невербально выразить свою позицию путем выбора определенного угла, соответствующего наиболее правильному ответу на вопрос преподавателя о семейной культуре. Сформированным группам студентов необходимо было аргументировать свои мнения и выступить с докладом перед аудиторией. Метод «Обмен мнениями» дал возможность поделиться знаниями о белорусских семейных традициях и обрядах, полученными на занятиях и при самостоятельной работе. Педагогические игры «Создание скульптуры семьи» и «Сюрприз» использовались нами как интерактивный метод, в процессе которого происходит развитие творческого мышления и рефлексии. Проведение параллели между игровой и ситуациями из жизни помогли студенческой молодежи изучить культуру общения, среды и досуга;

определить пути решения проблем семейных конфликтов. Педагогические игры включали в себя три этапа: подготовительный, игровой и аналитико-заключительный. Правильное распределение ролей, где на первом этапе ведущим является преподаватель, на втором – студенты, а на третьем – студенты и преподаватель, способствовали комплексному рассмотрению компонентов семейной культуры личности и пути ее формирования [5].

Поисково-творческие методы формирования семейной культуры студенческой молодежи. Развитие креативности в учебном и воспитательном процессе по формированию семейной культуры студенческой молодежи на основе белорусских народных традиций предусматривает поисково-творческие методы. Метод «Аквариум» состоит из трех практических заданий: сбор информации о семейной обрядности и подготовка доклада; организация учебной дискуссии на тему «Воспитательный потенциал традиций семейной обрядности в современной семье» и разработка сценариев стилизованных обрядов для проведения в семье. Студенческая молодежь изучила три цикла семейной обрядности, традиции и обряды белорусского народного календаря, что помогло ей в создании авторских сценариев для организации семейного досуга.

Самостоятельная работа студентов и контрольно-оценочные методы формирования семейной культуры студенческой молодежи. Самостоятельная работа студентов по подготовке творческих заданий: «Праздник в моей семье»; экскурс «Моя фамилия»; составление своего родового дерева с презентацией и др. помогла им проанализировать досуг, среду и общение в семье, изучить ее историю. В процессе выполнения творческих заданий были систематизированы знания о каждом компоненте семейной культуры и определены пути их формирования на основе воспитательного потенциала белорусских народных традиций.

Контрольно-оценочные методы позволили педагогу и студентам выявить слабые стороны педагогического процесса по формированию семейной культуры студенческой молодежи,

разработать пути совершенствования учебного и воспитательного процесса, а также оценить полученные знания студентов и их организаторские способности.

Заключение. Эффективность педагогического процесса по формированию семейной культуры студенческой молодежи на основе белорусских народных традиций обусловлена соблюдением организационно-педагогических условий, обеспечивающих его разработку и практическую реализацию. Первым условием стало погружение студенческой молодежи в образовательную среду, которая активизирует процесс интеллектуального воздействия на личность. Второе условие направлено на включение в практическую деятельность по формированию культуры семейного общения, среды и досуга. Третьим условием стало комплексное использование предложенных педагогических методов, средств и форм с соблюдением всех принципов.

Таким образом, единство предложенных нами педагогических методов, средств, форм, принципов помогает комплексно представить процесс формирования семейной культуры студенческой молодежи. Организация и последующая реализация образовательного и воспитательного процесса по формированию семейной культуры на основе белорусских народных традиций актуализируют потребность у студенческой молодежи повышения уровня культуры общения, среды и досуга в своих семьях.

ЛИТЕРАТУРА

1. Сочнева, Е.С. Формирование семейной культуры студенческой молодежи на основе белорусских народных традиций: автореф. ... дис. на соискание ученой степени канд. пед. наук: специальность 13.00.05 Теория, методика и организация социально-культурной деятельности / Е.С. Сочнева. – Минск, 2019. – 25 с.
2. Зеер, Э.Ф. Компетентностный подход к модернизации профессионального образования / Э. Зеер, Э. Сыманюк // Высшее образование в России. – 2005. – № 4. – С. 23–30.
3. Пионова, Р.С. Педагогика высшей школы / Р.С. Пионова. – Минск: Белорус. гос. пед. ун-т, 2001. – 250 с.
4. Садовская, В.С. Лабиринты культуры быта: исследование реальности / В.С. Садовская. – М.: Моск. гос. ун-т культуры и искусств, 2003. – 251 с.
5. Сочнева, Е.С. Семейный досуг в контексте социокультурной деятельности / Е. С. Сочнева // Выхаванне і дадатковая адукацыя. – 2015. – № 11. – С. 46–47.

Поступила в редакцию 15.05.2020

Хроніка мастацкіх падзей

* * *

У сярэдзіне чэрвеня ў двух залах Віцебскага мастацкага музея адкрылася выстава педагогаў мастацкіх школ Полацка і Наваполацка “Творчасць як лад жыцця”. Аўтары работ – выпускнікі мастацка-графічнага факультэта ВДУ імя П.М. Машэрава розных гадоў – прысвяцілі экспазіцыю 60-годдзю свайго факультэта.

Большасць работ на выставе – творы педагогаў Полацкай дзіцячай мастацкай школы. Сярод твораў алейны і акварэльны жывапіс Івана Іванова, акрылавая палотны Таццяны Піскун, гуашы Іны Вальковай, графічныя кампазіцыі Святланы Рамашка, мастацкія фота Анастасіі Івановай, фатаграфіка Наталлі Анцімонавай. Дзіцячую мастацкую школу імя І.Ф. Хруцкага прадставілі графічныя работы Наталлі Каржыцкай, жывапісныя краявіды Ірыны Башун, батыкі Аксаны Малюшыцкай, нацюрморты Іны Шыпіла.

* * *

13-я адкрытая выстава-конкурс творчых работ навучэнцаў дзіцячых мастацкіх школ і школ мастацтваў «ПЕРСПЕКТИВА-2020» сёлета была прысвечана 100-годдзю першай выставы творчай суполкі “Уновіс”. У гэтым годзе на выставе-конкурсе было прадстаўлена больш за 400 работ з Віцебска, Полацка (Беларусь), з гарадоў-пабрацімаў Бялаярска, Смаленска (Расія), Рэзекне (Латвія) і г. Нарвы (Эстонія). Пераможцаў конкурсу ва ўсіх узростах груп (ад 8 да 17 гадоў) вызначыла журы, сярод членаў якога былі дэкан мастацка-графічнага факультэта ВДУ імя П.М. Машэрава А.А. Сакалова, дацэнты кафедры выяўленчага мастацтва А.Д. Кастагрыз і М.Л. Цыбульскі.

* * *

17 ліпеня на будынку па вуліцы Леніна, 24/15, дзе ў пачатку XX стагоддзя знаходзілася 1-е Віцебскае гарадское чатырохкласнае вучылішча, была ўсталявана мемарыяльная дошка, якая паведамляе аб тым, што ў ім у 1900–1904(1905) гг. вучыліся нашы землякі, сусветна вядомыя мастак Марк Шагал і скульптар Восіп Цадкін. Аўтар дошкі – скульптар, дацэнт кафедры выяўленчага мастацтва ВДУ імя П.М. Машэрава Сяргей Сотнікаў.

* * *

18–19 ліпеня ў межах XXIX Міжнароднага фестываля мастацтваў “Славянскі базар у Віцебску” адбыўся Міжнародны конкурс майстроў традыцыйнага і сучаснага мастацкага роспісу “Фарбы нябёсаў-2020”. Сярод членаў журы былі загадчык кафедры выяўленчага мастацтва Л.У. Вакар і дацэнт кафедры дэкаратыўна-прыкладнага мастацтва і тэхнічнай графікі Г.А. Бабровіч.

* * *

У будынку ратушы (Віцебскі абласны краязнаўчы музей) 18 ліпеня адкрылася выстава адной скульптуры дацэнта кафедры выяўленчага мастацтва ВДУ імя П.М. Машэрава Сяргея Сотнікава “Раўнавага”.

* * *

28 жніўня ў Віцебскім мастацкім музеі адбылося адкрыццё юбілейнай выставы вядомай беларускай мастачкі Валянціны Ляховіч, прысвечанай яе 75-гадоваму юбілею. Валянціна Ляховіч закончыла мастацка-графічны факультэт Віцебскага дзяржаўнага педагогічнага інстытута (1968). Вучылася ў вядомых віцебскіх мастакоў Фелікса Гумена, Івана Сталярова. Доўгі час выкладала на мастацка-графічным факультэце ВДУ імя П.М. Машэрава, падрыхавала вялікую колькасць выданных мастакоў. Сябра Беларускага саюза мастакоў з 1973 года.

Доўгі час В. Ляховіч працавала пераважна ў тэхніцы акварэлі, ствараючы рэалістычныя партрэты, пейзажы, нацюрморты. Затым у акварэльных

працах перайшла да асацыятыўна-вобразнай абстракцыі. Пазней захапілася эксперыментамі ў галіне сучаснага мастацтва, ствараючы скульптуры, інсталяцыі, арт-аб'екты ў рэчышчы так званай “смеццевай культуры”.

Ідэю назвы юбілейнай выставы мастачка запазычыла з песні Булата Акуджавы “Сіні тралейбус, апошні тралейбус...”. Цэнтральнае месца выставы займае інсталяцыя “Сіні тралейбус”. На выставе прадстаўлены і жывапісныя работы, скульптуры, а таксама шматлікія творы, выкананыя ў тэхніцы калажа.

Валянціна Ляховіч – актыўны ўдзельнік міжнародных і рэспубліканскіх мастацкіх выстаў з 1967 года. Творы мастачкі знаходзяцца ў Віцебскім абласным мастацкім музеі, Музеі Марка Шагала (Віцебск), Музеі сучаснага выяўленчага мастацтва (Мінск, Беларусь), Полацкай карціннай галерэі (Беларусь), музеі Verenzhain (Германія), галерэі “Урбан” Сарагоса (Іспанія), у прыватных зборах Расіі, Германіі, Ізраіля, Іспаніі, Польшчы, ЗША, Францыі, Швейцарыі.

* * *

1 верасня ў фае лабараторна-тэарэтычнага корпуса Віцебскага дзяржаўнага ордэна Дружбы народаў медыцынскага ўніверсітэта адкрылася выстава творчых работ студэнтаў, грамадзян КНР, якія ў розныя гады праходзілі навучанне на кафедры выяўленчага мастацтва ВДУ імя П.М. Машэрава. У экспазіцыю ўвайшлі сюжэтныя кампазіцыі, пейзажы і нацюрморты, якія выкананы ў тэхніцы алейнага жывапісу.

Правила для авторов

Научно-практический журнал «Искусство и культура» публикует статьи, посвященные актуальным искусствоведческим и культурологическим проблемам, а также вопросам художественного образования. Представленные статьи должны иметь высокий теоретический уровень исследований в области культурологии и искусствоведения, а также быть ориентированы на прикладные аспекты в преподавании дисциплин художественно-эстетического блока. Главным критерием целесообразности публикации являются новизна и оригинальность статьи. Основные рубрики журнала – «Искусствоведение», «Культурология» и «Педагогика». Вне очереди публикуются научные статьи аспирантов последнего года обучения (включая статьи, которые подготовлены ими в соавторстве) при условии их полного соответствия требованиям, которые предъявляются к научным публикациям издания.

Требования к оформлению статьи:

1. Рукописи статей предоставляются на белорусском или русском языках.
2. Каждая статья должна содержать следующие элементы:
 - индекс УДК;
 - название статьи;
 - фамилия и инициалы автора (авторов);
 - организация, которую он (они) представляет;
 - введение;
 - в основной части выделяются подразделы с названиями;
 - заключение;
 - список использованной литературы.
3. Название статьи должно отражать ее содержание, быть по возможности лаконичным, вмещать ключевые слова, что позволит ее индексировать.
4. Во введении дается короткий обзор литературы по проблеме, указываются не решенные ранее вопросы, формулируется и аргументируется цель. Раздел заканчивается постановкой цели исследования.
5. В основной части автор описывает результаты своей работы с точки зрения их научной новизны и сопоставляет с соответствующими известными данными. Этот раздел делится на подразделы с пояснительными подзаголовками.
6. В заключении в сжатом виде должны быть сформулированы полученные выводы, указывающие на достижение поставленной цели, новизну и возможности применения на практике.
7. Список литературы должен включать не более 12 ссылок. Ссылки нумеруются в соответствии с порядком их цитирования в тексте. Порядковые номера ссылок пишутся в квадратных скобках по схеме: [1], [2]. Список литературы оформляется в соответствии с требованиями ГОСТа 7.1-2003. Ссылки на неопубликованные работы, диссертации не допускаются. Указывается полное название авторского свидетельства и депонированной рукописи, а также организация, которая предъявила рукопись к депонированию.
8. Статьи сдаются в редакцию объемом не менее 0,35 авторского листа (14000 печатных знаков, с пробелами между словами, знаками препинания, цифрами и др.), напечатанного через один интервал, шрифтом Times New Roman, размером 11 пт. В этот объем входят текст, таблицы, список литературы. Рисунки и схемы должны подаваться отдельными файлами в формате jpg. Статьи должны быть подготовлены в редакторе Microsoft Word.
9. В дополнение к бумажной версии статьи в редакцию сдается электронная версия материалов. Электронная и бумажная версии статьи должны быть идентичными. Адрес электронной почты университета (nauka@vsu.by).
10. К статье прилагаются следующие материалы (на отдельных листах):
 - реферат (150–250 слов), который должен полно передавать содержание статьи, быть годным для публикации в аннотациях к журналам отдельно от статьи, и ключевые слова на языке оригинала;
 - название статьи, фамилия, имя, отчество автора (полностью), место работы, реферат и ключевые слова на английском языке;
 - номер телефона, адрес электронной почты;
 - экспертное заключение о возможности публикации материалов.
11. Все статьи, поступающие в редакцию журнала, подлежат обязательной проверке на оригинальность и корректность заимствований системой «Антиплагиат.ВУЗ». Для оригинальных научных статей степень оригинальности должна быть не менее 85%, для обзоров – не менее 75%.
12. По решению редколлегии статья отправляется на рецензию, затем визируется членом редколлегии. Возвращение статьи автору на доработку не означает, что она принята в печать. Переработанный вариант статьи вновь рассматривается редколлекцией. Датой поступления считается день получения редакцией окончательного варианта статьи.
13. Отправка в редакцию ранее опубликованных или принятых в печать другими изданиями работ не допускается.
14. Ответственность за приведенные в материалах факты, содержание и точность информации несут авторы.

Guidelines for Authors

The scientific and practical journal "Art and Culture" publishes articles on immediate art critical and culture study problems as well as issues of art education. Articles should be of high theoretical level of investigation in the field of culture studies and art criticism, they should also be targeted at applied aspects in teaching subjects of art and esthetic block. The main criterion for the publication is novelty and specificity of the article. The main sections of the journal are "Art History", "Culture Studies" and "Pedagogics". The priority for publication is given to scientific articles by postgraduates in their last year (including their articles written with co-authors) on condition these articles correspond the requirements for scientific articles of the journal.

Guidelines for the layout of a publication:

1. Articles are to be in Belarusian or Russian.
2. Each article is to include the following elements:
 - UDK index;
 - title of the article;
 - name and initial of the author (authors);
 - institution he (she) represents;
 - introduction;
 - main part;
 - conclusion;
 - list of applied literature.
3. The title of the article should reflect its contents, be laconic and contain key words which will make it possible to classify the article.
4. The introduction should contain a brief review of the literature on the problem. It should indicate not yet solved problems. It should formulate the aim; give references to the recent articles of other authors including foreign publications. The section finishes with setting the aim of the research.
5. In the section "Main part" the author describes the findings from the point of view of their scientific novelty as well as compares them with the corresponding well known data. This section is divided into sub-sections with expository 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.
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
Ивана Хитько «Песняры».*

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 г.

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.