

**ИК**

ISSN 2222-8853

**ИСКУССТВО И КУЛЬТУРА**



**№ 1(49)  
2023**

# **ИСКУССТВО И КУЛЬТУРА**

**НАУЧНО-ПРАКТИЧЕСКИЙ ЖУРНАЛ**

ИЗДАЕТСЯ С ЯНВАРЯ 2011 ГОДА  
ВЫХОДИТ ЧЕТЫРЕ РАЗА В ГОД

---

---

**№ 1(49)  
2023**

---

---

Учредитель – учреждение образования  
«Витебский государственный университет имени П.М. Машерова»  
Founder – Educational Establishment  
“Vitebsk State P.M. Masherov University”

НАУЧНО-ПРАКТИЧЕСКИЙ ЖУРНАЛ  
«ИСКУССТВО И КУЛЬТУРА»

Главный редактор:  
М.Л. Цыбульский (Беларусь),  
заместитель главного редактора  
А.И. Смолик (Беларусь)

Редакционная коллегия:  
*ответственный за раздел «Искусствоведение»*  
Е.О. Соколова,  
*ответственный за раздел «Культурология»*  
Э.И. Рудковский,  
*ответственный за раздел «Педагогика»*  
Ю.П. Беженарь,  
В.В. Бабияк, М.Г. Борозна,  
Е.А. Василенко, В.Н. Виноградов,  
Т.В. Габрус, Л.А. Густова-Рунцо, В.И. Жук,  
М.Ф. Киселев, В.В. Кулененок,  
Я.Ю. Ленсу, А.И. Локотко,  
В.Ф. Мартынов, Н.В. Мацаберидзе, М.А. Можейко,  
И.В. Морозов, В.И. Прокопцов, В.А. Салеев,  
Р.Б. Смольский, И.А. Сысоева,  
Г.С. Федьков, Г.Ф. Шауро

*Журнал «Искусство и культура» включен  
в Перечень научных изданий Республики Беларусь  
для опубликования результатов диссертационных  
исследований по искусствоведению, культурологиче-  
ской и педагогической (педагогические проблемы  
в сфере культуры и искусства) отраслям науки*

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

SCIENTIFIC AND PRACTICAL JOURNAL  
“ART AND CULTURE”

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

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

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

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

Журнал зарегистрирован  
в Министерстве информации Республики Беларусь за № 838 от 23.11.2010 г.  
Подписано в печать 03.03.2023. Формат 60 x 84 1/8. Бумага офсетная.  
Усл. печ. л. 9,76. Уч.-изд. л. 9,15. Тираж 85 экз. Заказ 18

## Искусствоведение

<i>Медвецкий С.В.</i> Реализм в белорусской станковой живописи 1990-х гг. – начала XXI века .....	5
<i>Грищенко А.Б.</i> Истоки жанра «архитектурный пейзаж» в белорусском изобразительном искусстве .....	12
<i>Лю Цзин.</i> Национальная и зарубежная классика в репертуаре драматического театра «нового Китая» .....	17
<i>Сиэ Вэй.</i> Воплощение национальных художественных образов на сцене Государственного большого театра в Китае .....	23
<i>Косьяненко Д.И.</i> Грим в создании сценических образов Большого театра оперы и балета в первой половине XX в. ....	27
<i>Чжан Чжаошен.</i> Основы педагогических взглядов Линь Чжаохуа и театральное образование Китая .....	33
<i>Папроцкая А.Ю.</i> Артефакт в пространстве музейной экспозиции: к проблеме художественного образа .....	37
<i>Горолевич Т.В.</i> Влияние средств выразительности сценографии на раскрытие художественного образа кукольного спектакля .....	42
<i>Лоллини А.Д.</i> Традиционные и новационные формы презентации искусства в двустороннем сотрудничестве Беларуси и Италии .....	47
<i>Исаков Г.П.</i> Художник-педагог А.Ф. Карпан: некоторые аспекты преподавательской деятельности и творчества .....	51

## Культурология

<i>Джумантаева Т.А.</i> Музейлагічная парадыгма засваення культурнай спадчыны гістарычнага горада .....	57
<i>Шамарова Е.В.</i> Государственная поддержка развития IT в Беларуси: социокультурный аспект .....	61

## Педагогика

<i>Герасимов А.А.</i> Образы животного мира в декоративной пластике из дерева .....	65
<i>Гажевская-Пешак Т.С.</i> Вокально-хоровые фестивали в современной Беларуси как средство воспитания нравственно-патриотических чувств молодежи .....	69
<i>Венжега О.Ю.</i> Профессиональная подготовка педагога-музыканта в цифровой среде в контексте полихудожественного подхода .....	74

<b>Хроника</b> .....	78
----------------------	----

<b>Сведения об авторах</b> .....	80
----------------------------------	----

## Art Studies

<i>Medvetski S.V.</i> Realism in the Belarusian Easel Painting of the 1990s – Early 21st Century .....	5
<i>Grishchenko A.B.</i> Origins of the Genre of Architectural Landscape in Belarusian Fine Art .....	12
<i>Liu Jing.</i> National and Foreign Classical Drama in the Theater Repertoire of the Historical Period of New China .....	17
<i>Xie Wei.</i> Embodiment of National Artistic Images on the Stage of the State Big Theater in China .....	23
<i>Kosyanenko D.I.</i> Make-Up in Creating Stage Images at the Bolshoi Opera and Ballet Theater in the Early 20th Century .....	27
<i>Zhang Zhaoshen.</i> Basics of the Pedagogical Ideas of Lin Zhaohua and Theater Education in China .....	33
<i>Paprotskaya A.Yu.</i> The Artifact in the Museum Exhibitions Space: to the Issue of the Artistic Image .....	37
<i>Gorolevich T.V.</i> The Impact of Scenography Expressiveness Tools on Revealing the Artistic Image of the Puppet Performance .....	42
<i>Lollini A.D.</i> Traditional and Innovative Forms of Presentation of Art in the Bilateral Cooperation of Belarus and Italy .....	47
<i>Isakov G.P.</i> The Teacher and Artist A.F. Karpan: Some Aspects of Teaching and Creative Work .....	51

## Cultural Studies

<i>Jumantayeva T.A.</i> Museological Paradigm of the Development of the Historical City Cultural Heritage .....	57
<i>Shamarova E.V.</i> State Support for IT Development in Belarus: The Social and Cultural Aspect .....	61

## Pedagogy

<i>Gerasimov A.A.</i> Images of Animal World in Decorative Wood Sculpture Forms .....	65
<i>Gazhevskaya-Peshak T.S.</i> Vocal and Choral Festivals in Modern Belarus as an Educational Tool for the Moral and Patriotic Feelings of Youth .....	69
<i>Venzhega O.Yu.</i> Professional Training of the Teacher-Musician in the Digital Environment in the Context of Poly-Artistic Approach .....	74

<b>Chronicle</b> .....	78
------------------------	----

<b>Information About the Authors</b> .....	80
--	----

## Реализм в белорусской станковой живописи 1990-х гг. – начала XXI века

**Медвецкий С.В.**

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

В ряду основных векторов развития белорусской станковой живописи в 1990-е годы по-прежнему выступает реалистическое направление. В статье исследуется поле современного реализма, в котором можно выделить импрессионистское и экспрессионистское течения, отголоски «сурового стиля», эволюционирующие декоративную, романтическую и знаково-метафорическую тенденции. Этот стилистический конгломерат включил в себя магический и метафизический реализм, отзвуки социалистического реализма и эклектику неортодоксальных трансформаций сюрреализма, фотореализма, примитивизма и соц-арта.

Тяготеющие к реализму течения в сегодняшних условиях представляют собой относительно сбалансированную художественную систему, в которой пластические выразительные средства обусловлены программными целями искусства. В настоящее время, что совершенно очевидно, нет необходимости полностью отказываться в оценке этих явлений от методологии анализа, выработанной в советском искусствоведении. Рассматривая поле современного реализма, необходимо отметить его взаимодействие с другими художественными течениями.

Перемены, произошедшие в социально-политической жизни в 1990-е годы, ощутимо усилили влияние западных философских течений на белорусское искусство; новые открытия в науке, решительно противоречащие логике и традиционной морали, подготовили почву для формирования в живописи новой духовной основы. Сложившаяся ранее неоромантическая тенденция в конце 1980-х – 1990-е годы способствовала появлению отголосков сюрреализма в творческих поисках целого ряда художников.

**Ключевые слова:** белорусское искусство, живопись, традиция, реализм, сюрреализм, фотореализм, соц-арт.

(Искусство и культура. – 2023. – № 1(49). – С. 5–11)

## Realism in the Belarusian Easel Painting of the 1990s – Early 21st Century

**Medvetski S.V.**

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

The realistic trend was one of the main vectors of Belarusian easel painting development in the 1990s. The field of the contemporary realism, in which impressionist and expressionist trends, echoes of the “harsh style”, the evolving decorative, romantic and symbolic-metaphoric trends can be singled out, is studied in the article. This stylistic conglomerate includes magic and metaphorical realism, echoes of socialist realism as well as the eclectics of neo-orthodox transformations of sur-realism, photo-realism, primitivism and socialist art.

Trends which tend to be realistic represent nowadays a relatively balanced art system in which plastic expressive means are conditioned by the program goals of art. At present there is evidently no need to reject completely the analysis methodology worked out in Soviet art history. While considering the field of the contemporary realism it is necessary to point out its interaction with other art trends.

The changes of the social and political life of the 1990s considerably increased the influence of Western philosophic trends on Belarusian art. Scientific advances which contradicted logics and traditional moral prepared the basis for shaping a new moral foundation in painting. The neo-romantic trend which was shaped earlier, in the late 1980s – 1990s facilitated the development of sur-realist echoes in creative searches of a number of artists.

**Key words:** Belarusian art, painting, tradition, realism, sur-realism, photo-realism, socialist art.

(Art and Cultur. – 2023. – № 1(49). – P. 5–11)

В 1990-е годы в ряду основных векторов развития белорусской станковой живописи по-прежнему выступает реалистическое направление, хотя современный реализм существенно отличается от реализма предшествующего времени.

Цель исследования – анализ развития современного реализма в белорусской станковой живописи 1990–2000-х гг.

**Условия формирования современного реализма.** В данной работе под термином «современный реализм» мы будем понимать особую форму репрезентации действительности художником, его умение видеть новую предметность в самой изменяющейся реальности. Исходя из самой сути репрезентации как воспроизведения виденного, слышанного, прочувствованного человеком с возможными изменениями в информации вследствие влияния времени, памяти и эмоционального состояния в момент первичного восприятия информации и других психологических и физических факторов, способных исказить поступающие в мозг человека сведения, мы не должны забывать при этом, что имеем дело с повторным, возобновляемым, воспроизводимым действием. «Повседневное значение репрезентации состоит в том, что она “представляет” в акте сознания некий реальный, внешний и все же представленный в мышлении, языке и образе иначе, чем в его реальности и материальности, объект» [1, с. 84].

Современный реализм не следует смешивать с видимым подобием действительности, натурализмом. «Художник выбирает себе натуру в той же степени, что и она выбирает его. Искусство в каком-то смысле есть бунт против мира во всем, что есть в нем ускользающего и незавершенного: вот отчего художник стремится только к тому, чтобы придать иную форму реальности, которую он, тем не менее, обязан сохранить в ее первоизданном виде, ибо лишь такую она служит источником вдохновения. В этом отношении все мы реалисты и никто не реалист» [2, с. 371].

Понятие «традиция» выступает как оптимальная модель временных связей всех явлений. Развитие истории, идущее по спирали, стремится к взрыву, во время которого обнажаются самые нижние слои традиции, происходит соединение ее архаичных и новейших слоев во времени и пространстве. Огромное значение реалистической традиции для искусства 1990-х годов несомненно. Но ее связь с ним обрела более сложные формы. «Задача искусствознания – понять, что нового открывает художник в своем произведении. Создаваемая им образная интерпретация

видится многообещающей драгоценностью в сфере общественного сознания» [3, с. 4].

Тяготеющие к реализму течения в нынешних условиях представляют собой относительно сбалансированную художественную систему, в которой пластические выразительные средства обусловлены программными целями искусства. Изучая обширное поле современного реализма, можно выделить в нем импрессионистское и экспрессионистское течения, отголоски «сурового стиля», эволюционирующие декоративную, романтическую и знаково-метафорическую тенденции. Это определенный стилистический конгломерат, включивший в себя магический и метафизический реализм, идеологический (социалистический) реализм и примыкающие к нему неортодоксальные трансформации сюрреализма, фотореализма, примитивизма и соц-арта. Нет необходимости полностью отказываться в оценке этих явлений от методологии анализа и критериев, выработанных в советском искусствоведении. Реализм сегодня просто немыслим без широкого взаимодействия с другими художественными течениями.

В современном искусствознании понятие «социалистический реализм» трактуется в различных смыслах: как творческий метод и стиль, получившие глубокое теоретическое обоснование и достаточно строго регламентирующие творчество художника; и как способ подчинения творческих задач художника идеологическим установкам. Парадоксальность термина «социалистический реализм» заключалась в том, что им называли практически все, что завоевывало официальное признание в СССР, даже если оно было далеко от соответствия строгим нормам стиля, а само понятие стало все в большей степени ассоциироваться с фальшивым, конъюнктурным, «неистинным» искусством.

Перемены, произошедшие в общественной жизни в 1990-е годы, ощутимо усилили влияние западных философских течений на белорусское искусство; накопившиеся новые данные о человеке и обществе, решительно противоречащие логике и традиционной морали, подготовили почву для формирования в живописи новой духовной основы. Сложившаяся ранее неоромантическая тенденция в конце 1980-х – 1990-е годы способствовала появлению сюрреализма в творческих поисках целого ряда художников.

**Современный реализм в творчестве белорусских художников.** Характерным примером внешне эклектичного, но в достаточной степени органичного соединения национальных традиций, элементов сюрреализма и нового

художественного видения стало творчество *Николая Михайловича Селещука* (1947–1996), блестяще освоившего принцип игры – одну из главных составляющих искусства сюрреализма. Игры всего – случайностей, форм, знаков, символов, из которых складывается смысл окружающих вещей и явлений. Отсюда берет начало рождение фантазмагии – образа, который возникает в сознании, погруженном в универсум, то есть объективную реальность во времени и пространстве бессознательного. Подобный принцип игры становится основным методом мастера в образном построении целого ряда композиций: «Сказочный калейдоскоп – I, II, III» (1985), «Завтрак барабанщицы» (1991), «Восточный гость» (1992), «Люблю тебя встречать» (1994) и других. В них живописец моделирует фантазмагорический мир, представляющий собой реальность особого рода, где все возможно и нет ничего должного и последовательного. Здесь отражение действительности является вторичным по отношению к воображению, но, несмотря на его закодированность, все же вполне соотносится с нашей реальной жизнью. Художник прибегал к оперированию «историческими и реалистическими, сказочными и этнографическими деталями, формировал образы, окрашенные личными воспоминаниями и ассоциациями. Само пространство у Н. Селещука не фантастическое, но оно имеет несколько измерений: его воспринимаешь как бы со стороны и изнутри. Внешняя иррациональность не заслоняет композиционной обдуманности работ» [4, с. 34].

В работе «Поэт» (1994) внешняя сюрреалистическая форма вполне удачно уживается с логикой ее содержания. Есть и неподдающийся упорядочению хаос рождающихся образов слева и печально задумчивая муза справа. Сам поэт расположился в центре за столом со следами скромного застолья. На голове его загадочная конструкция, выполняющая роль шляпы, во рту массивная, весьма неординарная курительная трубка. Он задумчив и сосредоточен. Образ художника одновременно пробуждает креативность восприятия у зрителя и дает ей широкий простор для истолкования.

Творческая эволюция вошедшего в историю национального искусства как первопродца и крупнейшего мастера, сформировавшегося на нелегком пути становления белорусского сюрреализма, *Георгия Сергеевича Скрипниченко* (1940–2015) во второй половине 1980-х годов протекала в русле активных сюрреалистических поисков. Он экспериментировал в произведениях с героями авторской

мифологии, полной скрытых метафор и аллегорий. Для рассматриваемого периода это были весьма смелые, эпатажные работы, сочетающие в себе парадоксальные формы на грани реальности и фантастики.

Картина «Сегодня праздник» была датирована 1985-м годом. В ней лишь мелькают отдельные черты сюрреализма, который в дальнейшем поглотит мастера полностью. Основные приемы построения сюрреалистической картины – игра с пространством, масштабом предметов, многочисленные детали, выступающие символами, здесь уже присутствуют. На полотне изображен интерьер мастерской художника. В центре стоит раскрытый этюдник-мольберт с только что законченным холстом, помещенным в резную деревянную раму. На нем в дверях сарая на фоне руин разрушенного города изображена сидящая бабушка, а худенький мальчик несет ей букетик полевых цветов. Сарая как такового нет, есть загадочное членение пространства на две зоны, удивительным образом связанные с интерьером мастерской. Многие детали в картине – корзина с картошкой, растущий на первом плане чертополох, лежащий на траве теленок и голубь на окне мастерской обретают отчетливый знаково-метафорический смысл. Поток вечернего солнечного света, льющегося из большого окна справа, придает колориту работы теплое золотистое звучание. Происходит любопытное обогащение реализма благодаря его подпитке приемами сюрреализма.

В триптихе «Экологическое равновесие» (1989), «Эмансипация» (1990), «Грусть» (1995) автор особенно точен в разработке каждой детали полотна, каждого смыслового элемента композиции. В 1990–2000 годах Г. Скрипниченко продолжил и развил это направление, обогащая его преимущественно за счет вплетения фантастических элементов в белорусский исторический контекст. Оценивая еще достаточно скромную ретроспективу творчества мастера, можно тем не менее утверждать, что Г. Скрипниченко создал своеобразный национальный вариант романтического сюрреализма, в котором тонкой гуманистической философии и размышлений о жизни гораздо больше, чем публичного эпатажа.

Творческие поиски, отмеченные сюрреалистической стилистикой, в 1990-е годы были характерны для живописи довольно широкого круга художников, среди которых следует особо отметить В. Альшевского, А. Малишевского, А. Тарановича, В. Товстика и выше рассмотренных Н. Селещука и Г. Скрипниченко. Произведения этих мастеров



кисти отличались высокой степенью эстетизации предметных форм, рафинированной утонченностью манеры. В композициях продуманно совмещены различные стилевые подходы. Следует отметить, что особый смысл здесь несут названия работ. В это время осмысление действительности происходило зачастую при помощи синтеза художественных практик известных мастеров, основанных как на реалистическом, так и постмодернистском мировосприятии.

В 2014 году ушел из жизни талантливый витебский живописец *Анатолий Сергеевич Изоитко* (1954–2014). Усердно, день за днем, картина за картиной, он выработывал свой почерк, свой неповторимый, в чем-то сказочный стиль, удачно используя целый ряд приемов и средств неортодоксального сюрреализма. Еще в студенческие годы художник интересовался старинными обрядами, праздниками и фольклором белорусов, ездил по деревням, собирая крупицы памяти о народных обрядах, свадьбах, крестинах, похоронах, стремился пластически переосмыслить народные праздники – Коляды, Радуницу, Купалье, легенды и предания. О направлении поисков говорят названия работ: «Приближение Пасхи» (1994), «Белый покров» (2000), «Крест на крест» (2002). В картинах А.С. Изоитко встречаются мотивы античной мифологии, которые он помещает в исконно белорусский пейзаж. Его называли художником серебряного света. Мастера очень привлекал свет свечи, он присутствует на многих его работах, как когда-то у великого Эль Греко. До последнего дня он трудился над своими полотнами, которые сам художник определял как постсимволизм. Мастер не питал симпатии к настоящему, отдавая свою любовь прошлому. Его холсты содержат в себе несколько слоев понимания, внешне – красивый обрядовый или мифологический сюжет, глубже – размышления автора об истинных ценностях, о духовных корнях, связывающих разные поколения.

Свое концентрированное выражение тенденция сюрреализма нашла в обращении к эротической теме. В особом культе и даже ритуале любви было не только проявление активности и высоты эмоциональной личной жизни, в них заключалась и некоторая идейная направленность. В полотнах этой темы эротика трактовалась чаще всего как поэзия чувственной страсти. Эротизация реальности помогала наиболее полно отображать в художественных образах социально окрашенные мысли и чувства. Пример тому – композиции Г. Скрипниченко «Плач кукушки» (1990), В. Товстика «Двое» (1992), В. Альшевского

«Искушение» (1998) и «Цветы для мужчин» (1999), работы О. Костогрыза, А. Изоитко и других. Следует не забывать и пионера эротической темы, так непривычно решаемой через мифологические и библейские сюжеты, яркого мастера с трудной судьбой *Александра Анатольевича Исачева* (1955–1987). Вместе с тем этот «культ» свободных личных любовных переживаний в какой-то мере «раскрепощал» самосознание человека. Необходимо отметить, что сюрреализм стал достаточно гибким и привлекательным инструментом в арсенале сегодняшнего искусства.

Одним из направлений, дополняющим пространство современного реализма, явился фотореализм (гиперреализм). Фотореализм как течение возник в 1970-е годы в эпоху технологических, визуальных и информационных «взрывов». Именно фотореализм в рамках своей системы эстетических координат парадоксально заострил извечную дилемму живописи – выбор между жизнеподобием и условностью. Художник-фотореалист свято верил, что новые технические средства способны передать мир недеформированно. Живописец перестал доверять своему зрению и стал опираться на фотографию или слайд. Все изображение выглядело максимально убедительным, общепринятым и общедоступным.

Появление фотореализма можно объяснить и как реакцию на преобладание живописно-экспрессивной абстракции в зарубежной живописи. Фотореалист работает преимущественно с фотографией, кадром, слайдом – следовательно, с интерпретированной реальностью. Поэтому любой мотив или сцена на фотореалистической картине – это, по существу, двойная репродукция. Обаяние фотоэстетики было настолько велико, что ее формальные приемы и образы сознательно или невольно заимствовались самыми разными художниками. Следует все же заметить, что белорусская профессиональная школа с ее очевидным акцентом на работе с натуры в мастерской и основательной практикой на пленэре зачастую давала в результате тот же фотореалистический эффект и без вмешательства фотографии.

Определенное влияние фотореализма прослеживается в творчестве Николая Селешука. Атмосфера пародийно-кукольного уюта и благополучия, берущая свои истоки в старинном национальном кукольном театре батлейка, характерна для его полотен «В воскресенье» (1986), «Коляды» (1988), «Соната моря» (1992), «Тишина» (1995), «Возвращение на Родину» (1996), населенных какими-то фантастическими подчеркнута театрализованными

образами, имитирующими жизнь обычных людей [5, с. 13].

Большая группа белорусских художников обратилась в своем творчестве к проблеме сохранения национальной культуры и выражению красоты конкретных уголков родного края. Это явление в изобразительном искусстве отразило социальный заказ и обозначилось в искусствоведении такой дефиницией, как тенденция «регионализма». Гармония и поэтичность провинциальных уголков Беларуси привлекла внимание широкого круга мастеров – Е. Батальонка, Н. Исаёнка, В. Марковца, В. Нестеренко, И. Лисицы, Г. Скрипниченко, В. Уроднича, В. Шкарубо и многих других. Обращаясь к станковой картине как к определенной совокупности жанров, художники создавали конкретный, но и одновременно обобщенный образ природы, проникнутый глубоким лирико-поэтическим чувством.

Регионализм расшифровывается как чувство особой любви к малой родине, искреннее стремление художника к отображению поэтической красоты родных мест, глубокий интерес к местечковому быту, архитектуре, обрядам и обычаям. Подобная тенденция наиболее полно выразилась в жанре пейзажа, хотя ее приметы можно найти и в других жанрах: портрете, натюрморте, тематической картине. Регионализм привнес в белорусскую станковую живопись яркую эмоциональную окрашенность пейзажного мотива, в нем видно искреннее желание художников напомнить о прошлом, утвердить красоту и значение национальных ценностей. Пейзажный мотив, по существу, интересовал живописцев не сам по себе, а являлся удачным поводом для выражения своих мировоззренческих концепций. Выбор и характер сюжета определялись жизненными впечатлениями и программно-эстетической позицией авторов.

Художникам девяностых важно было выразить свое чувство единства с природой, показать собственное понимание правды бытия и подчеркнуть прочные связи с родной землей. Живопись наряду с другими видами искусства искала в жизни природы пути отображения глубинных основ человеческого существования. Авторы стремились изобразительными средствами высказать свои эмоции, донести до зрителя собственные творческие идеи. Акцент в этих работах делался преимущественно на колорите, который, как правило, был тонко нюансирован. Трепетное чувство восторга перед родной землей прозвучало в произведениях В. Сулковского, В. Марковца, Н. Назарчука, представленных на выставке «Барвы Вайшкуноў» (1990), посвященных

деревне Войшкуны на Витебщине, куда художники выезжали летом работать на пленэре.

Некоторые отзвуки фотореализма слышны и в пейзажных произведениях *Бориса Ивановича Казакова* (1937–2008), которым присущи подробность обстоятельного живописного рассказа и точность моделировки каждого мазка. Драматическим напряжением пронизаны «Весна» (1986), «Осень в садах исчезнувшей деревни» (1988) и «Сбор хлеба» (1988). Художник тщательно работал над каждой деталью полотна, как бы копируя художественную фотографию.

Опираясь на прием кинокадра, автор выхватывает из реальности определенный факт, укрупняет его до максимума, виртуозно используя богатейшие возможности взаимодействия света и тени. Внешне лаконичный и емкий язык творца аккумулировал в себе лучшие черты реалистической традиции, придавая работе высокую смысловую значимость и композиционную завершенность, – «Время отрочества» (диптих, 1987). При знакомстве с творчеством мастера можно предположить, что, как и многие современные художники, он был довольно одинок в своих мучительных поисках правды.

Своеобразный сплав романтики и острой наблюдательности характерен для образно-пластического строя полотна Б. Казакова «Весна. Человеческие заботы» (1986). Объединившая людей беда – затопление деревни – решается автором достаточно «легко», особое простодушие почти внушается зрителю. Повествуя о житейских мелочах, прописывая до мельчайших подробностей каждую деталь картины, художник как-то «по-детски» объединяет в композиции целый ряд мизансцен: один спасает свое имущество, другой едет на лодке, а кто-то просто размышляет. Для композиции характерна непосредственность, и даже своеобразная наивная созерцательность. Каждый сантиметр холста насыщен действием и мастерски объединен автором в единую жанровую сцену. Сдержанность колористического решения позволяет обратить внимание зрителя на самое главное – развернувшиеся многочисленные мини-сюжеты. Полотно настраивает на обстоятельное размышление, помогая находить красоту и поэзию в самом обычном, даже в том, что для людей является бедствием. Выбор такого способа подачи сюжета дает весьма оригинальную и, несомненно, созвучную времени аранжировку группового изображения.

Не лишенный пафоса открытия и бунтарства, белорусский соц-арт в 1980-е годы подтвердил отчетливый интерес к социальной

направленности и политизированности художественных образов. Эти черты, действительно, не были свойственны западному постмодернизму. Обращение наших художников к игре совсем не напоминало отражение абсурдистских идей, декларируемых западноевропейским постмодернизмом. В этом было столько же пародии и отрицания традиции, сколько и ее поисков.

Интересный пример достаточно сложного и результативного взаимодействия соц-арта и примитивизма наблюдается в творчестве *Валентина Алексеевича Губарева* (родился в 1948). Он, сохраняя многие принципиальные установки сюжетно-тематической картины, работает в своеобразной версии бытового жанра, очень доступной пониманию каждого, даже не очень подготовленного зрителя, в силу того что сюжеты его картин взяты непосредственно из самой жизни. Они, как народный фольклор, незамысловаты на первый взгляд, но в каждом сюжете возможно значительно более сложное прочтение. Интересно в этом плане его полотно «Обозреватель» (2002), где над провинциальным зимним городом, наполненным множеством стаффажных сценок, органично вплавленных в общее композиционное решение, пролетает чудаковатая фигура упитанного и по-зимнему добротного одетого мужика, широко разведенными руками растягивающего завязки клапанов зимней шапки-ушанки. Он смотрит вниз, и его цепкий взгляд внимательно фиксирует увиденное с неизвестной зрителю загадочной целью.

В картине «Скоро весна» (2008) с чудачком, прибывающим к березе скворечник и тоже словно парящим над городом, нет такой интригующей зрителя тайны, но сохраняются босховско-брейгелевские интонации старонидерландской живописи. В холсте «Созвездие рыб» (2005) подобной прямой связи с реальностью не наблюдается и мера условности возрастает. На спине большой, декоративно стилизованной рыбы художник размещает крохотный городок, вынося на первый план его жителей – рыболова, девушку с граблями, старушку с корзинкой и других персонажей. Сама рыба словно парит в пространстве космоса, за ней в глубине расположились несколько таких же рыб. Следует подчеркнуть, что все работы мастера объединяет чувство доброго отношения к миру и человеку в нем.

Живопись *Артура Александровича Клинова* (родился в 1965), известного белорусского художника, писателя и издателя, основавшего в 1998 году Белорусскую ассоциацию современного искусства, представляет собой интересный сплав соц-арта и примитивизма.

В своих произведениях мастер сознательно использует упрощенные формы, образы и приемы живописи, создавая глубоко прочувствованную автором, достаточно пессимистическую и безрадостную картину окружающего мира, убедительно реализованную в полотнах «Пьета» (1988), «Девочка с птичкой» (1990), «Воскресная прогулка» (1994) и других.

Особое место в кругу живописцев белорусского авангарда принадлежало витебскому мастеру *Олегу Владимировичу Крошкину* (1950–2021), долгое время в одиночку занимавшему в искусстве нишу под названием «примитивизм». Его живопись рождалась из огромного желания художника максимально простым и доступным языком, грубовато, правдиво и слегка иронично рассказать о действительности в ее провинциальном варианте, и сделать это искренне и не гламурно, интересно используя возможности сюжетно-тематической картины. Основная линия создания образности в творчестве О.В. Крошкина обозначилась, когда художник обдуманно упрощением строя картины и наивной плоскостностью изображения научился добиваться полноты образного воплощения самых разнообразных творческих замыслов. Произведения не воспроизводят скрупулезно сцены реальной жизни, а энергично апеллируют к человеческим чувствам. Главной темой является окружающий мир с неисчерпаемым богатством его жизненных коллизий – драматизмом, эротикой, страстями, грубостью и добротой. Примером могут служить полотна «У колонки» (1998), «Парк культуры» (1999), «Продавщицы семечек» (2000), «Лежащая обнаженная» (2005), «Утро–вечер» (2010) и другие.

Живопись витебского мастера *Николая Николаевича Дундина* (родился в 1950) можно охарактеризовать как пластические формулы с акцентированным выделением крупномасштабных деталей. Для его работ характерны пластическая ясность рисунка и романтически-декоративный колорит. Художник, не выходя далеко за рамки фигуративного искусства, пытается трансформировать исходную форму, считая главным живописный поиск, который является основой вечного движения. Его творческий стиль, основанный на соединении лаконичной пластики и декоративных фантазий, приобрел черты особой самобытности мировосприятия.

Важным моментом в творческой биографии Н. Дундина стала поездка в Индию, после которой состоялось рождение индийского цикла полотен (1990–1995). Отсюда то сочетание красочной конкретности изображения и содержащейся в нем возвышенной философии бытия, которая свойственна литературе и искусству

Востока. Центральное место в цикле отводится женским образам, но живописец не ищет натурной красоты, а пытается воплотить в образе вольную эстетическую метафору. Его образительный язык основан на постмодернистской свободе творчества, когда художник строит образ на соединении различных знаково-языковых систем. В полотне «Веселая маркитантка» (1994) фигура изображена на декоративном фоне, выступая его составляющей. Нельзя с точностью сказать, что происходит, откуда и куда направляется женщина. Оригинален ракурс сверху: ваза, фрукты, стакан сильно увеличены по отношению к женской фигуре. На красочно-вибрирующем серебристо-розовом фоне мы видим хаотично расположенные кружки, сердечки. Цвет создает особое настроение и обладает такой же конкретностью и убеждающей логикой, как мелодия, развивающаяся по законам музыкальной гармонии. Обращаясь к пластической трансформации образа, Н. Дундин не пытается открыть новое, а стремится по-особому увидеть и интерпретировать старое, насытить его сокровенным таинственным смыслом.

**Заключение.** Развитие современного искусства дает массу примеров достаточно агрессивных попыток компрометации и дисквалификации реалистического мировосприятия. В сумбурном пространстве арт-рынка, как правило, одна разновидность постмодернизма антагонистична другой, и все вместе активно обесценивают столь ценную ранее качественную сторону самой живописи – ремесло художника, которое базировалось на многовековой школе реалистических традиций. Подводя некоторые итоги анализа художественных процессов и тенденций в живописи 1990-х годов – начала XXI века, можно сформулировать ряд общих выводов:

– во второй половине 1980-х годов началось формирование открытого и демократичного художественного пространства в республике. Возросло влияние постмодернизма, белорусская живопись стала стилистически более вариативной;

– в искусстве рубежа 1980–1990-х гг. наблюдается возвращение в контекст белорусского искусства имен и даже пластов национальной и мировой культуры, которые были ранее малоизвестны или запрещены, а также приобщение к постмодернизму, что изменило культурный ландшафт Беларуси. Именно эти факторы легли в основу процесса коренного пересмотра взглядов на живопись социалистического реализма. Новое время предоставило художникам возможность обращения к табуированной в значительной степени в предшествующий период религиозной, эротической и мифологической тематике. Эти возможности реализовывались в творчестве целого ряда художников разных поколений, открывая новые направления в развитии белорусской станковой живописи;

– поле современного реализма от его традиционных форм до сопредельных с беспредметной живописью представляет собой относительно сбалансированную художественную систему, в которой пластические выразительные средства обусловлены программными целями искусства. Оно включает множество направлений и тенденций. Это определенный сплав магического и метафизического реализма, остаточных проявлений социалистического реализма и соседствующих с ним фотореализмом, неортодоксальными трансформациями сюрреализма, примитивизмом и соц-артом. Реализм сегодня немислим без постоянного достаточно тесного взаимодействия с другими художественными течениями.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Зандкюлер, Х. Репрезентация, или Как реальность может быть понята философски / Х. Зандкюлер // Вопросы философии. – 2002. – № 9. – С. 82–88.
2. Камю, А. Бунтующий человек. Философия. Политика. Искусство: пер. с франц. / А. Камю. – М.: Политиздат, 1990. – 415 с.
3. Плетнева, Г. Социальность эстетической оценки / Г. Плетнева // Искусство. – 1989. – С. 4–6.
4. Цыбульскі, М. Магнітнае поле сюррэалізму / М. Цыбульскі // Мастацтва. – 1999. – № 12. – С. 31–34.
5. Козырева, Н. Абстракция в России. XX век / Н. Козырева // Искусство. – 2002. – № 2. – С. 1–24.

*Поступила в редакцию 07.09.2022*

# Истоки жанра «архитектурный пейзаж» в белорусском изобразительном искусстве

Грищенко А.Б.

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

*В статье впервые в белорусском искусствоведении предпринята попытка выявить истоки жанра «архитектурный пейзаж» в отечественном изобразительном искусстве. Автор отмечает, что данный жанр с середины XIX века и по сей день занимает важнейшее место в национальном изобразительном искусстве. В то же время до XIX века этот жанр не был представлен в нем. В статье анализируются некоторые работы польских, французских, немецких и русских художников и гравиров, мастеров жанра «архитектурный пейзаж» – М. Цюндта, Т. Маковского, М.М. Иванова, Н.А. Львова, А. Адама, Х.В. фон Фабера дю Фора, К. Русецкого, М. Янушевича, Э. Сисери, В.В. Грязнова, Ю. Пешки, И.П. Трутнева и Д.М. Струкова. Исследователь утверждает, что истоки архитектурного пейзажа в белорусском изобразительном искусстве лежат именно в творениях этих и других художников и гравиров. Такие произведения искусства являются ценными документальными свидетельствами для зрителей и архитекторов-реставраторов, которые восстанавливают утраченные или полуразрушенные архитектурные памятники Беларуси. Кроме того, современные отечественные художники, работающие в жанре «архитектурный пейзаж», во многом следуют лучшим достижениям указанных мастеров.*

**Ключевые слова:** архитектурный пейзаж, жанр, истоки, изобразительное искусство, архитектура, памятник архитектуры, Беларусь.

(Искусство и культура. – 2023. – № 1(49). – С. 12–16)

## Origins of the Genre of Architectural Landscape in Belarusian Fine Art

Grishchenko A.B.

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

*The article for the first time in Belarusian art history attempts to trace the origins of the genre architectural landscape in Belarusian fine art. The author notes that this genre from the middle of the XIX century to the present day occupies the most important place in Belarusian fine art. At the same time, until the XIX century, this genre was not represented in it. The article analyses some works of Polish, French, German and Russian artists and engravers, representativess of the genre of architectural landscape – M. Zündt, T. Makowski, M.M. Ivanov, N.A. Lvov, A. Adam, C.W. von Faber du Faur, K. Rusiecki, M. Janushevich, E. Cicéri, V.V. Gрязnov, J. Peszka, I.P. Trutnev and D.M. Strukov. The author notes that the origins of architectural landscape in Belarusian fine art lie precisely in the works of these and other artists and engravers. Such works of art are valuable documentary evidence for the audience and for architects-restorers who restore lost or dilapidated architectural monuments of Belarus. In addition, modern domestic artists, working in the genre of architectural landscape, largely follow the best achievements of these creators.*

**Key words:** architectural landscape, genre, origins, fine art, architecture, architectural monument, Belarus.

(Art and Cultur. – 2023. – № 1(49). – P. 12–16)

Жанр «архитектурный пейзаж» зародился в изобразительном искусстве еще в Средние века. Уже с этого времени художники и граверы стремились запечатлеть средствами изобразительного искусства города и их архитектурные памятники. «Изображения видов, зародившись в петровскую эпоху, развивались в XVIII веке главным образом как зарисовки путешественников и сопровождавших

их рисовальщиков, – отмечает А.А. Федоров-Давыдов. – Они не ставили себе художественных задач и носили сухой документальный характер. Часто это были “панорамные” изображения, недалеко ушедшие от изобразительной ландкарты» [1, с. 3].

В белорусском изобразительном искусстве до XIX века подобный жанр представлен не был. Изображения белорусских городов

Адрес для корреспонденции: e-mail: antgrish93@gmail.com – А.Б. Грищенко

в это время размещали в своих произведениях зарубежные мастера, которые либо трудились при дворах известных магнатских родов на территории современной Беларуси, либо путешествовали по ней, и были настолько восхищены архитектурой городов и местечек, что зарисовывали их или делали гравюры, чтобы зафиксировать важные исторические места. Работы этих мастеров явились основой, на которой выросло творчество самого первого белорусского мастера архитектурного пейзажа Н. Орды. Значение его наследия сложно переоценить, поскольку по рисункам известного отечественного художника часто проводятся реставрационные работы памятников архитектуры. С его творчества и начинается история жанра «архитектурный пейзаж» в собственно белорусском изобразительном искусстве.

В статье впервые в белорусском искусствоведении выявляются истоки жанра «архитектурный пейзаж» в отечественном изобразительном искусстве. Кроме того, в ней анализируются художественные произведения, которые в национальной науке ранее практически не изучались.

Методологической основой данной научной публикации являются работы разных времен. Среди них важное место занимают исследования А.А. Федорова-Давыдова [1], Л.Л. Лавреша и В.В. Крутикова [2], О.Д. Баженовой [3], И.Г. Лапехи [4], Л.Н. Дробова [5], В.Ф. Шматова [6] и О.А. Трусова [7], где анализируются творчество отдельных художников, тенденции развития изобразительного искусства, а также прослеживается воплощение различных белорусских городов в изобразительном искусстве.

Цель статьи – выявить истоки жанра «архитектурный пейзаж» в белорусском изобразительном искусстве.

**Ранние панорамные рисунки.** Одним из самых ранних известных произведений изобразительного искусства, в которых изображены белорусские города, является гравюра немецкого мастера М. Цюндта (рис. 1) по рисунку Г. Адельгаузера «Гродно. Панорама города в XVI в.» (1568). Это довольно подробное и точное изображение Гродно XVI века, о чем свидетельствует оставленная художником надпись «Истинное изображение Гродно в Литве» в верхней части работы. С левой стороны гравюры мастер изобразил Коложскую церковь. На идущей от моста улице показана деревянная православная церковь, окруженная стеной. Также можно увидеть Фарный костел, возле которого находятся ратуша и Симеоновская церковь. Гравер также дополнил работу подписями наиболее

важных архитектурных и природных объектов. Гравюра передает все многообразие архитектуры города Гродно и его природных ландшафтов того времени в трехмерном пространстве. Как подчеркивает исследователь И.Г. Лапеха, М. Цюндт и Г. Адельгаузер «достаточно точно передают не только вид отдельных строений, но и изображают точную (фотографическую) панораму города с места, где находился художник» [4, с. 201]. Это автор статьи доказывает опытным путем на основе математических методов исследования. Таким образом, данная гравюра может послужить бесценным источником, посредством которого могут быть осуществлены археологические раскопки и найдены фрагменты утраченных зданий, не обнаруженные до сих пор.

Несколько позднее были созданы гравюры польского мастера Т. Маковского (1575–1630), который работал в Несвиже при дворе магната Николая Кристофа Радзивилла Сиротки (1549–1616). Так, кроме карты Великого Княжества Литовского 1613 года, а также плана Полоцка, Гродно и Клецка, он создал известную гравюру с изображением города Несвижа (рис. 2). Она представляет собой план города-резиденции Радзивиллов. Гравер также оставил подписи изображенных объектов. В отличие от предыдущей гравюры, здесь изображение не имеет трехмерности – оно двухмерное, что говорит о более низком уровне мастерства гравера, чем у М. Цюндта. Тем не менее, как констатирует В.Ф. Шматов, мастер «первым в Великом Княжестве Литовском перешел к технике гравюры на меди» [6, с. 6]. Это доказывает, что вклад гравера в развитие искусства действительно велик, т.к. благодаря ему искусство гравюры вступило в новый этап развития.

**Города и их водные артерии в акварелях XVIII века.** В 1784–1785 годах русский художник М.М. Иванов создал рисунки белорусских имений князя Г. Потемкина, у которого художник работал. Так, в акварелях «Дубровно. Мостик» (рис. 3) и «Панорама города Кричева со стороны реки Сож» (рис. 4) (обе 1784) художник добивается ярких и точных колористических сочетаний, используя при этом пастельные тона. Если до М.М. Иванова в жанре «архитектурный пейзаж» преобладала документальная точность изображения, то он был одним из первых художников, кто стал обращать внимание на художественную сторону картин и создавать подлинно художественные работы [1, с. 3]. Его пейзажи отличаются также и внутренним ритмом, который достигается благодаря изображению движущихся людей, текучей воды, плывущих лодок,

а также большому количеству плавных волнообразных линий и расплывчатых контуров в изображении природных объектов.

Акварели с изображением исторических видов Могилева оставил после себя Н.А. Львов. В работе «Могилев. Аллейная брама» (1800) он запечатлел на холме развалины въездной башни в композиционном центре картины и классицистический дворец несколько правее от него (рис. 5). В левой части произведения изображены сельские деревянные дома и группа местных жителей, находящиеся у подножия замкового холма. Такое сочетание в одной работе деревенского и городского архитектурного наследия примечательно. Так художник показывает единство разных слоев населения и их жизненного пространства. В работе главным «героем» является именно архитектура. Пейзаж с деревьями и рекой художник помещает на дальний план, чтобы привлечь внимание зрителя к архитектуре города.

**Светская и культовая архитектура в работах XIX века.** Во время Отечественной войны 1812 года немецкие художники А. Адам и Х.В. фон Фабер дю Фор, находясь в составе армии Наполеона, создавали зарисовки пейзажей и архитектурных памятников на территории Беларуси. Художник А. Адам, среди прочего, сделал рисунки в Михайлишках, Гольшанах, Докшицах (рис. 6) и Бешенковичах. Его карандашные зарисовки отличаются удивительной точностью и реалистичностью прорисовки деталей пейзажей и архитектуры. Поражает точность передачи карандашом светотени, пространства, объема и т.д. В этом ощущается большое мастерство художника. Все его рисунки наполнены внутренним движением благодаря нестатичным положениям людей и животных, частому использованию художником волнообразных линий. Архитектура в работах А. Адама является активным «участником» военных действий, она словно вовлечена в войну.

У другого мастера, Х.В. фон Фабер дю Фор, который создал изображения Бешенковичей и Полоцка, наоборот, архитектура служит фоном для военных действий, она словно отстранена от них. Это подчеркивается изображением архитектурных сооружений на дальнем плане, вдалеке от находящихся на ближнем плане французских солдат. В рисунках соседствует активная жизнь военных и спокойная жизнь городов, что подтверждается колористическим решением раскрашенной литографии Ф. Федерера и И.В. Баумайстера по рисунку Х.В. фон Фабер дю Фор «Под Полоцком 25 июля 1812 года» (рис. 7).

У гравера в изображении Полоцка на дальнем плане преобладают светлые цвета, в то время как в изображении ближнего плана, где находятся французские солдаты, преобладают темные, насыщенные тона. В этом отношении литография даже несколько лучше оригинального рисунка, поскольку она придает работе более глубокое содержание и помогает лучше раскрыть образ.

В середине XIX века польский художник К. Русецкий зарисовывал памятники архитектуры Новогрудка, Мира, Несвижа. Одной из самых интересных является работа «Мирский замок» (рис. 8). Это первое изображение Мирского замка, которое известно на сегодняшний день [8, с. 2]. На нем зритель наблюдает полуразрушенный замок с северо-западной стороны. Историческая значимость рисунка состоит в том, что здесь показан самый первый вариант замка, до последующих перестроек, в результате которых он приобретал черты, отличные от первоначальных. Рисунок обладает важной исторической ценностью также и тем, что на нем художник изобразил барбакан центральной башни, который впоследствии был утрачен [8, с. 23].

Польский художник середины XIX века М. Янушевич создал несколько графических изображений города Логойска. Так, у него есть карандашные изображения дворца Тышкевичей, православной церкви и униатского монастыря, полотняной фабрики. В рисунке «Логойск. Православная церковь и униатский монастырь» (рис. 9) М. Янушевич композиционно выделяет архитектурные памятники. Он их помещает в самый центр работы, изображая на высоком холме, к которому ведет деревянный мост через реку. Архитектурные сооружения подчеркиваются строгими прямыми линиями на фоне мягких плавных, преобладающих в изображении природных ландшафтов. В произведении мастер очень умело использует карандаш для передачи пространства. Самый ближний к зрителю план он рисует насыщенным, максимально закрашенным фоном. Средний план, где находятся архитектурные сооружения, он передает средним нажимом карандаша. А самый дальний план – полунажимом. Таким способом художник добивается точной передачи пространства.

Французский мастер Э. Сисери в 1850 году создал литографию «Каплица родов Ожешко и Хржановичей в Закозели Кобринского повета» (рис. 10). Данная усыпальница была построена в 1849 году по проекту архитектора Ф. Яцольда в неоготическом стиле. Таким образом, литограф запечатлел ее в своей

работе практически только что построенной. До наших же дней она дошла в сильно поврежденном виде. В настоящее время каплица находится в процессе реставрации. В литографии мастер удивительно точно передает светотень, пространство, а также наделяет работу движением. Здесь практически все подвижно – облака, кроны деревьев, идущие по тропе крестьяне. Лишь каплица на первый взгляд выглядит неподвижно в своей величественности и красоте. Однако и в ней можно найти элемент движения: ее башни устремляются вверх, к небу. И мастер удивительно точно передал в литографии это движение вверх.

Среди художников второй половины XIX века, которые путешествовали по территории современной Беларуси (тогда Северо-Западный край Российской Империи) и делали зарисовки архитектурных памятников, можно выделить В.В. Грязнова, Ю. Пешку и И.П. Трутнева, поскольку они внесли наибольший вклад среди своих современников в дело сохранения для потомков архитектурного наследия Беларуси.

Известный русский художник В.В. Грязнов создал несколько изображений архитектурных памятников Беларуси. Наиболее известны его акварельные рисунки Лидского замка и Маломожажской церкви в деревне Мурованка Гродненской области. Рисунок руин Лидского замка (рис. 11) выполнен полностью в теплых пастельных тонах – разных оттенках голубого, зеленого, желтого и коричневого цветов. Замок, находящийся на холме, окруженном водой, занимает центральное место в работе В.В. Грязнова. Специалисты считают, что именно рисунок В.В. Грязнова обладает самой большой точностью среди изображений Лидского замка [2, с. 13]. В произведении памятник архитектуры изображен практически с фотографической точностью, благодаря чему была возможна реконструкция Лидского замка, и показан художником в окружении природного ландшафта, что подчеркивает их гармоничное сосуществование, единство архитектурного и природного начал.

Польский мастер рисунка первой половины XIX века Ю. Пешка создал довольно много архитектурных пейзажей Минска, Витебска, различных мест Гродненской области и др. В его акварели «Лидский замок. Начало XIX века» (рис. 12) «видно... озеро вокруг живописных руин замка, на севере от стен – здание... костела, возведенного в 1770 году вместо старого деревянного. Городской застройки вокруг замка еще нет» [7, с. 22]. Рисунок выполнен в насыщенных, темных тонах. В отличие от рисунка

В.В. Грязнова, на акварели Ю. Пешки изображена панорама Лиды, включающая руины замка, костел и деревенский дом. Это добавляет рисунку еще один смысл – соединение бедной жизни крестьян и богатой (хоть и в прошлом) жизни аристократии.

Русский художник И.П. Трутнев создал несколько изображений памятников архитектуры Витебска и Полоцка. Одним из наиболее известных таких его творений является рисунок «Церковь Св. Пророка Ильи в Витебске 1640 года», выполненный в 1866 году (рис. 13). Эта акварель «ценна не только как исторически правдивый документ, но и как произведение изобразительного искусства», – пишет Л.Н. Дробов [5, с. 44]. Действительно, данная пятиглавая церковь не сохранилась, посему благодаря этому рисунку можно сейчас ее увидеть. Из художественных достоинств работы следует отметить точно выбранное художником колористическое решение – преобладание пастельных тонов, таких как различных оттенков зеленого, коричневого, голубого и желтого цветов. Кроме того, художник делает акцент на церкви, выделяя ее за счет четкости изображения на фоне расплывчатых деревьев на заднем плане работы.

Пожалуй, самый большой вклад в дело сохранения памятников архитектуры Беларуси для последующих поколений (до Н. Орды) внес Д.М. Струков: он сделал около 100 рисунков архитектурных памятников, в результате чего можно увидеть и представить масштаб архитектурного наследия на территории нашей страны. Как отмечает О.Д. Баженова, художник «искал следы христианских древностей, в основном, в полоцкой, витебской, гомельской, минской землях» [3, с. 511]. Он явился настоящим «летописцем» данных мест. Одновременно это была не просто чисто художественная поездка ради визуальной фиксации архитектурных памятников. «Он должен был не просто фиксировать древности, но и искать их следы всеми возможными способами, выявляя рельеф местности, расспрашивая местных жителей, визуально фиксируя материал, зарисовывая специфические формы христианских памятников тех земель» [3, с. 514]. Так, он зарисовал Екатерининский собор в Минске (ныне Собор Святых апостолов Петра и Павла), построенный в 1612 году в стиле барокко и являющийся самым старым сооружением столицы (рис. 14). Художник точно передает внешний облик здания, светотень и даже повреждения внешнего оформления храма (осыпающаяся штукатурка). При этом в изображении



не ощущается внутреннего движения, все выглядит словно застывшим во времени. И это можно объяснить так: собор символизирует связь различных времен – своей постройки, времени жизни Д.М. Струкова и наших дней. С момента постройки храма прошло более 400 лет, произошло множество событий, в том числе и с ним, а он стоит на своем месте, имеет первоначальный внешний облик и выполняет свои исторические функции, являясь действующей церковью.

**Заключение.** Таким образом, можно сказать, что наследие зарубежных художников, графиков и литографов – немецких, французских, польских и русских, среди которых Ю. Пешка, Д.М. Струков, В.В. Грязнов, К. Русецкий и другие, работавшие на территории Беларуси или путешествовавшие по ней, – явилось той основой, на которой выросло творчество первого собственно белорусского мастера жанра «архитектурный пейзаж» Н. Орды, а также последующих художников, работавших в подобном жанре. Следовательно, произведения зарубежных мастеров жанра «архитектурный пейзаж» являются истоками данного жанра в белорусском изобразительном искусстве. Значение таких рисунков сложно переоценить. Для нас они являются исключительным документальным материалом. Они также ценные источники для архитекторов-реставраторов, которые занимаются восстановлением утраченных или полуразрушенных архитектурных

памятников, предоставляя важнейшие сведения об историческом облике сооружений. Даже современные отечественные художники, графики и литографы во многом следуют лучшим достижениям мастеров, которые стояли у истоков жанра «архитектурный пейзаж» в белорусском изобразительном искусстве.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Федоров-Давыдов, А.А. Михаил Матвеевич Иванов. 1748–1823 / А.А. Федоров-Давыдов. – М.: Искусство, 17-я тип. Главполиграфиздата в Москве, 1950. – 28 с.; 4 л. ил.
2. Лаўрэш, Л. Ліда на старых малюнках, паштоўках, фотаздымках: 103 старых выяваў горада, гісторыя, эканоміка, архітэктура / Л. Лаўрэш, У. Круціцаў. – Ліда: Краязнаўчае таварыства «Павет», 2001. – 108 с.
3. Баженова, О.Д. Альбом рисунков Д.М. Струкова 1864 г. как источник по истории белорусской культуры: концепт и контекст альбома / О.Д. Баженова // Институт белорусской культуры и становление науки в Беларуси: к 90-летию создания Института белорусской культуры: материалы междунар. науч. конф., Минск, 8–9 дек. 2011 г. / редкол.: А.А. Коваленя [и др.]. – Минск, 2012. – С. 510–515.
4. Лапеха, І. Лакалізацыя архітэктурных дамінант Гродна XVI ст. паводле малюнкаў Ганса Адэльгаўзера і Тамаша Макоўскага / І. Лапеха // Гістарыяграфія і крыніцы па гісторыі гарадоў і працэсаў урбанізацыі ў Беларусі: зб. навук. арт. / М-ва адукацыі Рэспублікі Беларусь, Уст. адукацыі «Гродзен. дзярж. ун-т імя Я. Купалы». – Гродна, 2009. – С. 195–201.
5. Дробаў, Л.Н. Графіка Беларусі XIX – пачатку XX стагоддзя / Л.Н. Дробаў. – Мінск: Тэхналогія, 2000. – 67 с., [5] с., [16] л. іл.
6. Шматаў, В.Ф. Беларуская графіка, 1917–1941 гг. / В.Ф. Шматаў. – Мінск: Навука і тэхніка, 1975. – 118 с., [2] с.
7. Трусаў, А. Мінулае і сучаснасць Лідскага замка / А. Трусаў // Лідскі летапісец: краязнаўчы, гістарычна-літаратурны часопіс / заснав. В.В. Сліўкін. – 2007. – № 2. – С. 14–29.
8. Наваградскі край вачыма Канута Русецкага: каталог выставы рэпрадукцый малюнкаў з альбома 1844–1846 гг. (Мірскі замак, 26 ліпеня – 30 верасня 2013 года) / склад. і аўтар тэкста К. Карлюк. – Мінск: Медисонт, 2013. – 40 с.

*Поступила в редакцию 22.04.2022*

## Национальная и зарубежная классика в репертуаре драматического театра «нового Китая»

Лю Цзин

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

Статья посвящена репертуару драматического театра т.н. «нового Китая» – периода, начавшегося в истории страны в 1911 году и длящегося поныне. Зарождение в начале XX века «хуацзюй» («разговорной драмы») связано с открытием местным театральным сообществом зарубежной драматургии, а также с изучением им теории, выразительных средств и художественных приемов, не характерных паратеатральным и синкретическим жанрам, преобладающим в быту и на сцене в доимперском и имперском Китае. В исторический период «нового Китая» данные жанры постепенно уступают популярность глобально признанному драматическому театру (основанному на драме – литературном произведении), а также адаптациям зарубежной драмы посредством традиционных китайских жанров, что формирует репертуар национального драматического театра и способствует развитию оригинальной китайской драматургии, играющей все более активную роль в мировом искусстве.

Среди европейских драматургов-классиков в рассматриваемый период режиссерами Китая предпочтения отдавались Г. Ибсену, У. Шекспиру, А. Дюма-сыну, Б. Шоу, Б. Брехту; из русских авторов их привлекало творчество А. Пушкина, Н. Гоголя, А. Островского, Л. Толстого, И. Тургенева, А. Чехова, Ф. Достоевского; а национальная классика представлялась в репертуаре пьесами Лу Синя, Тянь Ханя, Цао Юя, Го Можо, Ху Ши, Ба Цзиня и др. Особое значение для развития драматического искусства страны имело освоение китайскими театральными деятелями систем К. Станиславского и Б. Брехта, биомеханики В. Мейерхольда, а также изучение ими трудов К. Станиславского, В. Немировича-Данченко, Б. Захавы по теории сцены и актерской технике.

**Ключевые слова:** паратеатральные жанры, исторический период «нового Китая», драма, репертуар драматического театра, театральная классика, европейская драматургия, китайская драматургия.

(Искусство и культура. – 2023. – № 1(49). – С. 17–22)

## National and Foreign Classical Drama in the Theater Repertoire of the Historical Period of New China

Liu Jing

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

The article is concerned with the repertoire of the drama theater of the historical period of the so-called New China. This period began in 1911 and continues today. “Huaju” (“conversational drama”) originated at the beginning of the 20th century and was associated with the discovery of foreign drama by the local theater community. Also, this community studied theory, expressive means and artistic techniques that were not characteristic of the paratheatrical and syncretic genres that prevailed in everyday life and on the stage in pre-imperial and imperial China. During the period of New China, these genres are gradually losing popularity to the globally recognized drama theater (based on drama – a literary work), as well as adaptations of foreign drama based on traditional Chinese genres. This process shapes the repertoire of the national drama theater and contributes to the development of original Chinese drama, which plays an increasingly significant role in world art.

During this period, Chinese directors gave their preference among European classical playwrights to G. Ibsen, W. Shakespeare, A. Dumas-son, B. Shaw, B. Brecht; they were also attracted by the work of Russian authors A. Pushkin, N. Gogol, A. Ostrovsky, L. Tolstoy, I. Turgenev, A. Chekhov, F. Dostoevsky; and national classics are represented by plays by Lu Xun, Tian Han, Cao Yu, Guo Moruo, Hu Shi, Ba Jin and others. Of particular importance for the development of theatrical art in China was the development by Chinese directors and actors of the system of K. Stanislavsky and B. Brecht, the biomechanics of V. Meyerhold, as well as the study of the works of K. Stanislavsky, V. Nemirovich-Danchenko, B. Zakhava.

**Key words:** paratheatrical genres, historical period of New China, drama, drama theater repertoire, theatrical classics, European dramaturgy, Chinese dramaturgy.

(Art and Cultur. – 2023. – № 1(49). – P. 17–22)

Адрес для корреспонденции: e-mail: liu.chn@outlook.com – Лю Цзин

Историю Китая можно условно разделить на три крупных периода: «доимперский Китай» (III тыс. до н.э. и правление династий Ся, Шан, Джоу – 221 г. до н.э.); «имперский Китай» (централизованное объединение семи царств династией Цинь в 221 г. до н.э. – падение последней династии Цин в 1911 г.); «новый Китай» (провозглашение республики в 1911 г. – современность) [1]. Китайский традиционный театр сложился в доимперский и имперский периоды с формированием таких его основных признаков, как: происхождение из паратеатральных фольклорных песенно-танцевальных действ и религиозных обрядов; сосуществование в единстве многообразия региональных видов театра; местные диалекты; синкретизм музыки, слова, пантомимы и танца в представлении; высокий профессионализм участников представления, как правило, далекого от реальной жизни. Все это составляет уникальность корневого национального театрального искусства Китая.

Традиционный театр доимперского и имперского Китая не являлся драматическим театром (где в спектакле все основывается на авторском литературном произведении – драме или сценарии, предполагающем оговоренную сценаристом импровизацию), поэтому накануне падения императорской власти и провозглашения республики (которым соответствует смена эстетических ориентиров общества), т.е. накануне начала исторического периода «нового Китая», в стране проявился стойкий интерес к превалирующей на сценах мира того времени драме. Он нашел свое воплощение в формировании и развитии уже в «новом Китае» именно драматического театра, причем, данный процесс продолжается до сих пор.

Цель статьи состоит в выявлении закономерностей формирования и развития репертуара драматического театра, характерных историческому периоду «нового Китая».

**Зарождение драматического театра накануне исторического периода «нового Китая».** В начале XX столетия в Китае назрела реформа традиционного театра, поскольку менялась структура китайского общества, его связи с внешним миром, а местное театральное сообщество стало активно знакомиться с западноевропейской и русской драматургией. В результате в стране начал формироваться новый вид театра, отличавшийся от традиционного. За время своего формирования и развития китайский драматический театр получил ряд названий: «новая драма» (синь цзюй), «разговорная драма» (хуацзюй), «новый театр» (синь цзюй), «просветительский

театр» (вэзмэнь-си) или «цивилизованный театр» (вэньмин си).

В 1906 г. китайские студенты, проходившие обучение в Японии, по возвращении на родину основали общество «Весенняя ива», которое ставило пьесы зарубежных драматургов: «Флория Тоска» В. Сарду, «Отелло» У. Шекспира, «Гедда Габлер» Г. Ибсена, а также инсценировки романов «Дама с камелиями» А. Дюма-сына и «Хижина дяди Тома» Г. Бичер-Стоу. В своем творчестве они использовали «новую драму», обличающую пороки и воспитывающую патриотизм в обществе.

Активность «Весенней ивы» в 1910-е гг. привела к появлению в Китае профессионального реалистического театра, созданию следовавших его эстетике любительских театральных трупп («Весеннее солнце», «Прогресс», «Новая драма», «Общественное просвещение»). В своих постановках труппы реагировали на события Синьхайской революции (1911–1912), а после ее поражения фактически завершили деятельность. Однако театральное сообщество получило ценный практический опыт, определивший специфику развития китайского драматического театра впоследствии. Он был основан на заимствовании идей из зарубежной драматургии и переносе их на китайскую театральную почву с ее яркой спецификой и национальными традициями. Характерным являлось использование в постановках объемных декораций и занавеса, светового и звукового оформления, разговорной речи без пения, при этом манера актерской игры оставалась традиционной.

В этот период раскрылся талант таких театральных режиссеров и драматургов, как Ван Чжуншэн, Жэнь Тяньчжи и Сюй Баньмэй. Первая театральная школа Тунцзянь была организована в 1909 г. в Шанхае Ван Чжуншэном и Жэнь Тяньчжи, которые поставили первый в Китае спектакль драмы хуацзюй («История Цзя Жуя»). Годом позже, в 1910 г. Жэнь Тяньчжи стал руководителем театральной труппы «Прогресс», осуществившей постановки «События в Восточной Азии», «Золото и кровь», «Да здравствует республика!», «Журавлиная башня». Труппа «Социальное воспитание» возникла благодаря режиссеру и драматургу Сюй Баньмэю, прославившемуся постановками авторских комедий («Завещание», «Зрячий слепой», «Кто раньше умрет»). Революционная, социально обличительная и публицистическая тематика, политическая риторика, гражданская тональность способствовали развитию «разговорного театра» при сохранении его просветительской направленности [2].

**Драматический театр в начале исторического периода «нового Китая».** В 1911 г. последняя императорская династия Китая (маньчжурская династия Цин) пала, и в результате Синьхайской революции в стране была объявлена республика. На фоне растущей общественной активности рос интерес к драматическому театру: с 1913 г. театральные труппы то хаотично создавались, то прекращали существование. Из руководителей драмтеатра в начале этого периода наиболее известен Чжэн Чжэнцю, стоящий во главе двух трупп – «Обновление народа» (Синь минь) и «Голос народа» (Минь мин). Для их стиля «цивилизованного театра» (вэньмин си) характерно использование в основе спектаклей определенного сюжетного плана-эскиза (мубяо), который выступал материалом для свободной импровизации актеров с помощью системы амплуа; из традиционного китайского театра сохранялись психологическая проработка роли актером, исполнение женских ролей мужчинами, гипертрофированный символизм сценического поведения актеров.

Репертуар драматического театра 1910–1920-х гг. был разнообразным. Он включал сочинения в переводе на китайский язык зарубежных драматургов У. Шекспира, Г. Ибсена, Б. Шоу и др., русскую классику – произведения Л. Толстого, Н. Гоголя, А. Островского, И. Тургенева, А. Чехова, пьесы китайских литераторов Лу Синя, Го Можо, Ху Ши, Тянь Ханя. Считалось, что через любовь широких масс к театру можно было осуществить распространение среди китайцев нравственно-эстетических ценностей европейской культуры и образования.

Значимым событием для истории китайского драматического театра стало «Движение 4 мая» 1919 г. в Пекине и Шанхае, связанное с протестом молодежи против старой культуры. Новое поколение получило возможность учиться за рубежом (в университетах Европы, России, Америки), впитывая идеалы демократии. Молодая и образованная интеллигенция Китая выступила с лозунгом «Наука и демократия!» и ратовала за революцию во всех сферах. В области драматического театра преобразования затронули как его форму, так и содержание, что во многом было связано с заменой старого письменного языка *вэньянь* новым – общенародным разговорным *байхуа*. Реформа языка содействовала активному росту национального самосознания, наступлению новой эры в развитии литературы и театра Китая. Тем не менее передовые взгляды некоторых театральных деятелей (Ху Ши) отличались категоричностью и субъективностью, а творческая полемика была односторонней.

Особое значение для развития драмтеатра сыграли переводы на китайский язык следующих сочинений русских писателей и драматургов: «Каменный гость» А. Пушкина, «Воскресенье» и «Власть тьмы» Л. Толстого, «Записки охотника» и «Отцы и дети» И. Тургенева, «Гроза» А. Островского, «Ревизор» Н. Гоголя, «Дело Артамоновых» М. Горького, «Преступление и наказание», «Братья Карамазовы» и «Идиот» Ф. Достоевского, «Дядя Ваня» и «Вишневый сад» А. Чехова и др. На китайской сцене в первой половине 1920-х гг. были поставлены «Гроза» А. Островского, «Власть тьмы» Л. Толстого. В постановке «Высочайше уполномоченный» актерами «Новой нанькайской театральной труппы», вызвавшей глубокий общественный резонанс, фактически был адаптирован под реалии китайской действительности «Ревизор» Н. Гоголя.

Важный эпизод 1920-х гг. – создание народного театра с ориентацией на эстетику реалистического театра с целью отразить с помощью реалистического метода подлинную борьбу народа. В Пекине и Шанхае силами театральных деятелей (Чэнь Дабэй, Хун Шэнь, Оуян и Ся Юйцян, Юй Шаньюань, Чжао Таймоу, Тянь Хань, Го Можо, Дин Силинь) стали образовываться профессиональные театральные труппы («Народно-массовое театральное общество», «Общество Южного Китая» и др.), открывались театральные учебные заведения.

Благодаря переводу на китайский язык активно изучаются пьесы различных стилевых направлений. Идеи романтизма и неоромантизма, реализма, символизма и футуризма, экспрессионизма открывают для китайского драмтеатра новую эстетику и концепции. Передовые взгляды на искусство кооперировали в организацию «Восемь ведущих объединений» деятелей, не принимавших действительность и призывавших к переустройству жизни Китая. В их число входили «Лига левых драматургов» и «Лига левых писателей». Драматурги, опираясь на богатейший опыт западноевропейской, русской и советской литературы, открывали для китайского зрителя новых героев и новые конфликты в своих пьесах «Патриотизм», «Рычи, Китай!», «Ночь поимки тигра», «Набат», «Оса», «Три мятежницы», «Смерть известного актера» и др. Следование идеям зарубежной драматургии с опорой на традиционный китайский театр было характерным для театрального искусства Китая данного десятилетия. Выдвигается плеяда виднейших литераторов, определивших дальнейшие пути развития драматургии и сценического искусства Китая. В их числе – основоположники нового китайского

театра Тянь Хань и Цао Юй, чьи пьесы входят в репертуар современного театра и переведены на многие языки мира. Любовь читателей и театральная публики Китая и зарубежья снискали также пьесы Го Можо и Лао Шэ.

Показательно появление в 1920-х гг. различных образовательных и общественных институтов, инициативность которых направлена на формирование профессиональных театральных кадров и переход драматического театра от любительского уровня к профессиональному. Среди них значимой была деятельность «Южно-китайского художественного движения» и «Южного общества» (руководитель Тянь Хань), Гуандунского института исследования театра (руководитель Оуян Юйцзянь) и выходившего под его представительство театрального журнала «Сицзюй». В Пекинском университете студенты осваивали курс лекций по истории европейского театра, который преподавал получивший профессиональное образование в Швейцарии Сун Чунь-фан. В Институте искусств при Пекинском университете (Пекинском художественном училище) благодаря инициативе Юй Шан-юаня и Сюн Фо-си сформировался театральный факультет (позже – факультет театра). В середине 1930-х гг. это позволило открыть Государственное театральное училище в Нанкине (руководитель Юй Шан-юань) и привлечь для преподавания профессиональные национальные кадры.

Пропагандой национальной и зарубежной классической драматургии в 1930-е гг. на высоком исполнительском уровне занимался Китайский гастрольный театр (режиссер Тан Хуай-цю). В его репертуар входили пьесы О. Уальда, К. Гольдони, сочинения национальной классики («Смерть знаменитого актера» Тянь Ханя; «Гроза», «Восход солнца» Цао Юя). Коллектив профессиональных актеров и режиссеров «Китайской экспериментальной любительской труппы» также придерживался двух репертуарных линий: с одной стороны, «Ромео и Джульетта» У. Шекспира, с другой – «Деревня Цзиньтянь» Чэнь Бай-чэня, «У Цзэ-тянь» Сун Чжи-ди, «Пустошь» Цао Юя. Расширению репертуара драмтеатра содействовала активизация литературных переводов текстов зарубежных драматургов на китайский язык.

В соответствии с культурной политикой Китая в контексте изучения искусства СССР в данный период происходит освоение системы К. Станиславского и биомеханики В. Мейерхольда, а также литературного наследия К. Станиславского, трудов В. Немировича-Данченко и Б. Захавы в переводе на китайский язык. В результате в Китае

формировалась и развивалась современная театральная режиссура посредством комплексного подхода, объединившего в себе традиции китайского театра и положения ведущих авторских концепций режиссуры и актерского мастерства СССР. В образовательный процесс система К. Станиславского была внедрена Дань Ни и Хуан Цзолинем [3].

**Драматический театр «нового Китая» во время войны и культурной революции.** В период японо-китайской войны (1937–1945) развитие драматического театра не прекращалось. Для агитации сопротивления захватчикам была организована Всекитайская театральная ассоциация по отпору врагу, объединившая возникшие в начале войны театральные труппы. Это движение имело массовый характер: подключались самодеятельные коллективы, работала детская театральная труппа. Широкий резонанс имел спектакль «Общенародная мобилизация». Репертуарными в профессиональных труппах, организованных в Чунцине, стали поднимавшие боевой дух пьесы китайских драматургов Цао Юя, Го Можо, Ся Яня, Ян Ханьшэна. Массовость агитационного театрального движения можно было оценить по состоявшемуся в Гуйлине Первому юго-западному театральному фестивалю: показ 27 спектаклей в исполнении 28 театральных трупп в формате грандиозного смотра сценического искусства. В сложных условиях военного времени появились новые организации: театральный факультет Института искусств имени Лу Синя, Молодежный художественный театр в Яньане, Отряд обслуживания северо-западных боевых районов Китая.

С момента образования КНР (1949) в драматическом театре стремительно происходят смелые творческие поиски, коснувшиеся как репертуара театра, так и его воплощения на сцене. В театр проникают идеи новой демократии, рождаются оригинальные трактовки классических пьес, их персонажей и основных идей, активно работают драматурги. В конце 1940-х – 1950-х гг. театр становится массовым явлением: количество действующих театральных школ и театров (Китайский молодежный художественный театр, Пекинский народный художественный театр), институтов (Центральный театральный институт, Шанхайский театральный институт) и кружков, народных домов культуры, любительских трупп в разных провинциях Китая поражает своим размахом. Новый этап в истории развития китайской современной драмы отмечен яркими постановками национальных спектаклей: «Цай Вэньци», «Чайная», «Канавы»,

«Драконов ус», «Ирисы», «Через реки и горы». Поистине революционными стали появление спектаклей на языках малочисленных народностей Китая (тибетском, монгольском, корейском, уйгурском) и постановка пьесы «Мамаша Кураж и ее дети» Б. Брехта (режиссер Хуан Цзолинь) [4].

«Культурная революция» в Китае 1966–1976 гг. негативно отразилась на истории драматического театра: труппы распускались, достижения литературы и искусства 1930–1950-х гг. и преемственность культурного развития отрицались, идеи К. Станиславского были признаны буржуазными, драматургические произведения стилевых направлений конца XIX – начала XX в. – низкопробными и отравляющими народ. От театра требовалось жесткое соответствие цензурным регламентациям [5].

**Драматический театр «нового Китая» во время политики реформ и открытости.** После окончания «культурной революции» временем кардинальных перемен для драматического театра явились пять десятилетий политики реформ и открытости (1978 г. – современность). Восстанавливались театральные труппы и учебные заведения, происходила реабилитация репрессированных театральных деятелей и драматургов, была разрешена система К. Станиславского, звучали призывы к демократии в театре и искусстве, на сцену возвратился запрещенный ранее жанр комедии («Когда краснеют кленовые листья» Цзинь Чжэньцзя и Ван Цзинъюй), возрождались популярные спектакли («Переполох в Небесном дворце», «На перекрестке», «Правитель прощается с наложницей», «Женщины-генералы из рода Ян»). Традиционный репертуар драматического театра, воспевающий любовь и семейные ценности, был признан неотъемлемой частью культурного наследия Китая. Восстановление в репертуаре ряда театров пьесы Б. Брехта «Жизнь Галилея» ознаменовало возвращение к зарубежной драматургии. Основоположником постановок Б. Брехта на китайской сцене признан Хуан Цзолинь.

1980-е гг. в истории китайского драматического театра расширили контакты с театрами СССР, Западной Европы, Японии и США. С целью популяризации на страницах выходившего с 1980 г. журнала «Зарубежный театр» публиковались переводы пьес и статьи по теории театра советских и европейских авторов; были изданы антологии пьес театра абсурда и произведений модернизма. Театр уходил от статуса «служанки политики»: в построении репертуара труппы избегают политически окрашенных тем, преобладают

пьесы развлекательной или конъюнктурной направленности.

Определенным вызовом драматическому театру стало в этот период развитие китайского кинематографа, уверенно завоевывавшего свою аудиторию. Активные дебаты деятелей искусства привели, с одной стороны, к авангардному поиску новых путей развития театра через опору на концепцию и принципы модернизма, с другой – к возвращению к критическому реализму и канонам системы К. Станиславского. Яркими творческими экспериментами явились постановки «Абсолютный сигнал», «На автобусной остановке» (режиссер Линь Чжаохуа), «Пер Гюнт» (режиссер Сюй Сяочжун), «Анализ 15 случаев разводов» (режиссер Гэн Чжэнь), «Нирвана Гоуэръе» (режиссер Линь Чжаохуа) и др. Кульминация этого процесса – проведение в Пекине и Шанхае I Шекспировского фестиваля (1968), представившего постановки более 20 пьес драматурга. Многие из спектаклей опирались на принципы различных видов традиционного китайского театра. С этого события творческие эксперименты выбирали ориентиром эстетику театра сценографии, спецификой актерской игры.

В 1990-е гг. драматический театр был поставлен в непростые рыночные условия: требовалась его реформа с решением вопросов художественности драматургии и кассового сбора от творческой деятельности – ввиду сокращения госфинансирования. Репертуар театров ориентировался на запросы зрителя. Для стимулирования творческих поисков драматургов и режиссеров были учреждена серия специальных премий. Появление независимых театральных мастерских, студий и студенческих театров, системы продюсерства, открытие малых сцен в гостеатрах – все это способствовало созданию экспериментальных спектаклей. Среди них – «Три сестры в ожидании Годо» по А. Чехову и С. Беккету (режиссер Мэн Цзинхуэй), трилогия «Праздные люди» (режиссер Линь Чжаохуа), «Двое спускаются с горы» на основе драмы куньцзюй и по «Декамерону» Дж. Боккаччо, «Контрафактный Фауст» по И.Ф. Гёте (режиссер Мэн Цзинхуэй) и др. Востребованными оставались пьеса «Чайная» и роман «Под пурпурными стягами» Лао Шэ, трагедии Еврипида, сочинения Г. Ибсена, Ю. О'Нила, А. Чехова, Ф. Достоевского и др. [6].

Начало XXI в. ознаменовано реализацией стратегии по «выходу Китая в мир», согласно которой в области театрального искусства были осуществлены крупные проекты: возведены многофункциональные театры-гиганты, расширены фестивальные движения

и международные контакты. Среди знаковых премьер означенного периода – спектакли «А зори здесь тихие» по повести Б. Васильева (режиссер Чжа Минчжэ), «Салемские ведьмы» А. Миллера (режиссер Ван Сяоин), «Строитель Сольнес» Г. Ибсена (режиссер Линь Чжаохуа), «Клоп» В. Маяковского (Мэн Цзинхуэй) и др. Столетний юбилей китайского драматического театра проводился в 2007 г. с размахом в центрах, определивших ход его развития (Пекин, Шанхай, Тяньцзинь, Чунцин, Шэньян, Ухань, Ханчжоу, Шэньчжэн, провинция Цзянсу), был отмечен мероприятиями и ретроспективным показом значимых постановок: «Чайная», «Рикша», «Поле жизни и смерти», «Восход» (режиссер Цао Юй), «Семья» (Ба Цзинь), «Ли Бо» (Су Минь). 2010-е – начало 2020-х гг. для театра по-прежнему остаются созвучными времени традиции зарубежной классической драматургии (Г. Ибсен, А. Чехов, Ф. Достоевский); продолжают экспериментальные поиски китайских драматургов и режиссеров по воплощению актуальных социальных и философских тем [7].

**Заключение.** Театр в Китае – самое массовое и популярное художественно-культурное явление, которое (начиная с доимперского и имперского периодов истории страны) выполняло важные просветительские и социальные функции: проповедовало учение Конфуция, формировало личность, популяризировало в обществе передовые идеи, поднимало на борьбу с завоевателями, служило площадкой для творческого самовыражения народа и осознания им необходимости прогресса и перемен. Драматический (*основанный на драме – литературном произведении*) театр в Китае в сравнении с театром традиционным (*основанным на паратеатральных и синкретических жанрах*) – это молодое искусство, которое чуть более чем за столетие с момента своего зарождения прошло стремительное развитие в течение исторического периода «нового Китая» (1911 г. – современность).

В контексте изменений в жизни китайского общества данного периода драматический театр аккумулировал основные тенденции времени: от отрицания традиционного наследия до приобщения к сокровищницам мировой культуры и ее адаптации на национальной почве, а также до создания оригинальных конкурентоспособных на арт-рынке мира художественных проектов. Используя в репертуарной практике шедевры зарубежных драматургов как источник творческого вдохновения, драматический театр Китая дал мощный импульс развитию китайской драматургии, открывая новые горизонты развития национального и мирового искусства.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. История Китая – общие сведения [Электронный ресурс] // Advantour.com. – Режим доступа: <https://www.advantour.com/rus/china/history.htm>. – Дата доступа: 18.04.2022.
2. Китайская драма (中国话剧) [Электронный ресурс] // Шанс. Книжный магазин. – Режим доступа: <https://shansbooks.ru/spravochnik-kitaista/kitayskaya-drama/>. – Дата доступа: 18.04.2022.
3. Шулунова, Е.К. Китайский драматический театр хуацзюй и русская театральная культура начала XX в. [Электронный ресурс] / Е.К. Шулунова // КиберЛенинка. – Режим доступа: <https://cyberleninka.ru/article/n/kitayskiy-dramaticheskiy-teatr-huatzzyuy-i-russkaya-teatralnaya-kultura-nachala-hh-v>. – Дата доступа: 18.04.2022.
4. Савельева, О.В. Китайский классический театр в эпоху революционных перемен 1949–1955 гг. (по материалам журнала «Народный Китай») [Электронный ресурс] / О.В. Савельева // КиберЛенинка. – Режим доступа: <https://cyberleninka.ru/article/n/kitayskiy-klassicheskiy-teatr-v-epohu-revoljutsionnyh-peremen-1949-1955-gg-po-materialam-zhurnala-narodnyy-kitay>. – Дата доступа: 18.04.2022.
5. Ван Жэнгуо. Взаимоотношения России и Китая в сфере режиссерского искусства в 30–80-е годы XX века [Электронный ресурс] / Ван Жэнгуо // КиберЛенинка. – Режим доступа: <https://cyberleninka.ru/article/n/vzaimootnosheniya-rossii-i-kitaya-v-sfere-rezhisserskogo-iskusstva-v-30-80-e-gody-xx-veka>. – Дата доступа: 18.04.2022.
6. История Китая с древнейших времен до начала XXI века: в 10 т. / гл. ред. С.Л. Тихвинский; Рос акад. наук, Ин-т Дальнего Востока. – М.: Наука, 2016. – Т. IX: Реформы и модернизация (1976–2009) / отв. ред. А.В. Виноградов. – 996 с.
7. Шулунова, Е.К. Поиски новых форм выразительности в китайском драматическом театре [Электронный ресурс] / Е.К. Шулунова // КиберЛенинка. – Режим доступа: <https://cyberleninka.ru/article/n/poiski-novyh-form-vyrazitelnosti-v-kitayskom-dramaticheskom-teatre>. – Дата доступа: 12.03.2022.

Поступила в редакцию 07.07.2022

# Воплощение национальных художественных образов на сцене Государственного большого театра в Китае

Сиэ Вэй

Учреждение образования «Белорусская государственная академия искусств», Минск

Статья посвящена исследованию ключевых принципов и стратегии воплощения национальных художественных образов Государственным большим театром в Китае. Анализируются мероприятия и фестивали, организованные Национальным центром исполнительских искусств для популяризации китайской национальной художественной культуры и театрального массового творчества. Раскрываются тематические особенности репертуара большого театра, который способствует пропаганде национального единства и демонстрирует процветание всей китайской нации. Исследуются культурно-исторические и социальные факторы организации и проведения тех или иных мероприятий. Приводятся примеры того, как руководство театра стремится создать окно для отображения национальных художественных образов китайской традиционной культуры путем организации и проведения ежегодных фестивалей, выставок, конкурсов, дней открытых дверей, благотворительных выступлений и т.д. Детализированы ключевые составляющие стратегии развития и проведения культурно-театральных массовых мероприятий в Национальном центре исполнительских искусств Китая: стратегия бренда, стратегия глобализации, стратегия талантов. Акцентируется внимание на том, что сегодня Государственный большой театр, несмотря на принятую стратегию глобализации и интернационализации, стремится создавать превосходные произведения, которые раскрывают суть китайской культуры и отражают эстетические поиски китайского народа.

**Ключевые слова:** Государственный большой театр, центр исполнительских искусств, национальное театральное искусство, китайские художественные образы, китайский театр, художественная культура, массовая культура.

(Искусство и культура. – 2023. – № 1(49). – С. 23–26)

# Embodiment of National Artistic Images on the Stage of the State Big Theater in China

Xie Wei

Education Establishment “Belarusian State Academy of Arts”, Minsk

The article is devoted to the study of the key principles and strategies for the embodiment of national artistic images by the State Big Theater in China. The events and festivals organized by the National Center for the Performing Arts to popularize the Chinese national artistic culture and theatrical mass creativity are analyzed. The thematic features of the repertoire of the Big Theater are revealed, which promotes national unity and demonstrates the prosperity of the entire Chinese nation. The cultural-historical and social factors of organizing and holding certain events are studied. Examples are given of how the theater management seeks to create a window for displaying national artistic images of Chinese traditional culture by organizing and holding annual festivals, exhibitions, competitions, open days, charity performances, etc. The key components of the strategy for the development and holding of cultural and theatrical mass events at the National Center for the Performing Arts of China are detailed: brand strategy, globalization strategy, talent strategy. Attention is paid to the fact that today the State Big Theater, despite the adopted strategy of globalization and internationalization, strives to create excellent works that reveal the essence of Chinese culture and reflect the aesthetic quest of the Chinese people.

**Key words:** the State Big Theater, Center for the Performing Arts, national theater art, Chinese artistic images, Chinese theater, art culture, mass culture, массовая культура

(Art and Cultur. – 2029. – № 1(49). – P. 23–26)

Государственный большой театр сегодня является одним из главных национальных символов Китая. Это связано не только с его внешней грандиозностью, эффективным интернациональным управлением, профессиональной командой, открытостью и обращенностью к публике, принципами лидерства, инклюзивности, передовой политикой социальной ответственности, но также и с тем, что

на его сцене ставятся только высококлассные и качественные художественные представления. Театральные постановки, организованные на базе Государственного большого театра, являются «лицом» китайского национального рынка спектаклей, задают уровень и высокие стандарты указанной сферы. Спектакли, которые не соответствуют его позиционированию, попросту никогда не будут



поставлены на его сцене. Собственно, именно поэтому детализация принципов и стратегий воплощения национальных художественных образов на сцене Государственного большого театра представляет особый интерес и высокую практическую ценность.

Цель исследования – раскрыть специфику воплощения национальных художественных образов в Государственном большом театре Китая в условиях глобализации и интернационализации стратегии его развития.

**Репертуарная политика Государственного большого театра Китая.** 22 декабря 2007 года официально открылся Национальный центр исполнительских искусств или Государственный большой театр Китая. На протяжении многих лет он придерживался в качестве своего ключевого принципа «люди, артистизм и интернациональность» и основной концепции ценностей «искусство меняет жизнь». Сегодня театр превратился в крупнейший в мире, наиболее модернизированный, прогрессивный центр исполнительских искусств, демонстрирующий высочайшую эффективность работы.

Государственный большой театр стремится построить дворец элегантных художественных представлений и создать широкую платформу для сбора китайских и зарубежных произведений искусства. Благодаря установлению режима работы сезона выступлений «три сезона в неделю» сезона выступлений весеннего фестиваля, сезона летних представлений, сезона осенних представлений руководством театра спланированы и запущены такие культурно-массовые проекты, как «Фестиваль оперы», «Китайская симфоническая весна» и «Майский музыкальный фестиваль», «Хоровой фестиваль» и «Танцевальный фестиваль» [1]. В настоящее время известно, что Государственный большой театр является создателем большого числа произведений, репертуаров, включая пекинскую оперу, китайскую оперу, драму, танцевальную драму и другие формы исполнения, многие из которых являются оригинальными. За последние одиннадцать лет Большой театр поставил более 9600 коммерческих спектаклей, на его сцене выступило более 800 китайских и зарубежных художественных коллективов, более 300 тысяч китайских и зарубежных артистов. Высокой оценкой со стороны зрителей пользуются такие шедевры: «Турандот», «Сирота Чжао», пекинская опера «Красная скала», драма «Джейн Эйр». Известно, что план производства репертуара Национального центра исполнительских искусств Китая расписан на долгие годы вперед [1].

**Национально-художественные образы на сцене Государственного большого театра Китая.** Что касается образования в области

популяризации национального искусства, то Государственный большой театр Китая провел уже более трех тысяч общественных благотворительных выступлений и более двух тысяч просветительских мероприятий по популяризации китайского художественного искусства.

В 2018 году, по случаю 40-летия реформ и открытости, Национальный центр исполнительских искусств запустил танцевальную реалисти-драму «Дорога в небо», основанную на ключевом проекте реформ и открытости «Цинхай – Тибетская железная дорога». Эта танцевальная драма на реалистическую тематику, в которой отразились три поколения людей, не забывающих о своих первоначальных стремлениях и верных дорожному строительству, впервые встретила зрителей и получила горячую похвалу от всех слоев китайского общества. Танцевальная драма «Дорога в небо» использует уникальный вид искусства танца, чтобы показать с трудом пройденный путь к процветанию, подчеркнуть духовный смысл национального единства и единства армии и народа, преподнести дары партии и народу [1].

В 2019 году с успехом прошел Всемирный театральный форум в городе Пекине, спонсируемый и организованный Государственным большим театром, который пригласил театры со всего мира к совместной работе и выступил за строительство «мирового театрального сообщества с общим будущим» [2].

В 2019 году 22 декабря в Государственном большом театре состоялось празднование 12-летия со дня его основания. В честь этого Национальный центр исполнительских искусств организовал «День открытых дверей», во время которого всем желающим посетителям было представлено более 50 красочных художественных представлений и мероприятий. По общим подсчетам за один только день площадку посетило около 12 000 человек. Как отметил в одном из интервью заместитель секретаря партийного комитета и вице-президент театра Чжао Цзячэнь, «*“День открытых дверей” и “Фестиваль искусств” являются важнейшим проявлением миссии Национального центра исполнительских искусств и его “народной природы”*» [2].

В этот день внутри большого театра была задействована красно-желтая драпировка, добавившая зажигательную праздничную атмосферу. Цифры с 2007 по 2019 год у подножия символизировали 12 лет, которые он пережил и в течение которых неустанно развивался. По обеим сторонам северного подводного коридора гостей встречали театральные фигуры, одетые в красочные национальные

сценические костюмы. Это дало возможность зрителю почувствовать всю красоту и очарование китайского художественного искусства [3].

Ровно в девять утра 22 декабря 2019 года в Государственном большом театре началось празднование юбилея. Его прелюдией стало зажигательное представление народного китайского танца у бронзовых ворот оливкового зала. Несколько позднее в оперном театре состоялась премьера танцевальной драмы 4К «Дорога в небо», созданной Национальным центром исполнительских искусств в 2019 году. Это первый танцевальный драматический фильм, выпущенный театром, основу которого составляет оригинальная народная танцевальная драма «Небесная дорога», получившая в свое время престижную 16-ю премию Вэньхуа. Во второй половине того же дня в оперном театре были показаны фильмы «Река Цзиньша» и «Рыцарь роз» [3]. Дуань Чжаосюй, доцент Пекинского педагогического университета, который всегда был и остается одним из лидеров популяризации и улучшения качества китайского национального музыкально-театрального искусства признался: *«Я чувствую прогрессивный и гениальный художественный замысел в каждом концерте, организованном Государственным большим театром»* [2].

Не менее замечательными и художественно насыщенными оказались и выступления в концертном зале Государственного большого театра. Утром хор Национального центра исполнительских искусств представил зрителям «Ту самую песню – концерт хора к 12-летию Государственного большого театра», «Гости издалека, пожалуйста, оставайтесь», «Песня о лодке Усули», «Заходящее солнце», «Жасмин» и многие другие произведения, которые в буквальном смысле покорили публику своим превосходным национальным очарованием. Во второй половине дня известный китайский дирижер Тань Лихуа возглавил Пекинский симфонический оркестр, чтобы выступить перед зрителями с такими песнями, как «Песня реки Янцзы», «Не забывай изначальное сердце», «Я люблю тебя, Китай», «Пекинские хорошие новости для приграничной деревни» [3].

Уникальным местом с точки зрения воплощения национальных художественных образов в Государственном большом театре Китая стало место арт-информационного центра, где в рамках специального планирования «World Music Expo» были представлены выступления артистов из Ирана, Непала, Индонезии и Южной Кореи. В своих постановках зарубежные коллективы представили публике неповторимые танцы, красочные экзотические обычаи своей культуры. Во второй половине дня творческий коллектив театра «Фэнхуа китайской

музыки – традиционные китайские известные песни» продемонстрировал публике «Древнюю мелодию Инчжоу», «Новые пастухи на пастбищах», «Танец народности И», «Танец горы» и другие китайские национальные танцевально-музыкальные репертуары, обладающие художественным очарованием и теплотой народной мелодии [3].

Помимо всего перечисленного Государственный большой театр предоставляет международную платформу для практики профессиональных художественных колледжей и университетов. Так, в 2020 году в нем была проведена серия художественных выставок под названием «Весенние цветы и осенняя реальность». Творческий коллектив выставки поставил семь замечательных спектаклей.

С целью создания как можно большего количества качественных шедевров в 2021 году Государственным большим театром была запущена серия спектаклей, самодельных театральных постановок, культурных мероприятий, среди которых «Благословение китайского Нового года 2021», «Китайские чувства и известные исполнители народной музыки», посвященные основным вехам 100-летия со дня основания Коммунистической партии Китая. В новом художественном облике и с новыми темами на базе театра были организованы тематические художественные фестивали, среди которых оперный фестиваль Национального центра исполнительских искусств и «Весна китайской симфонии» [2].

**Стратегия и принципы национализации репертуара Государственного большого театра Китая.** Организация и проведение всех перечисленных и многих других культурно-театральных массовых мероприятий театром осуществляется в рамках четкой сформулированной стратегии. Ее основу составляют следующие положения [4]:

– во-первых, *стратегия бренда.* Неустанным желанием Национального центра исполнительских искусств является создание бренда, признанного как китайскими, так и зарубежными исполнителями и являющегося важной культурной достопримечательностью в культурной жизни масс. Для этого руководство театра внедряет дифференцированное управление, сосредотачивает свое внимание на четырех основных категориях искусства: опере, концерте, танце, драме. Государственный большой театр ныне не только управляет программами, но также занимается производством собственного репертуара, популяризацией национального художественного искусства, обменом произведениями искусства, управлением театральными коллективами и разработкой производных продуктов, формированием

групповой производственной цепочки поставок и продаж элегантно и высоко классового художественного искусства;

– во-вторых, *стратегия глобализации*. Государственный большой театр сегодня придерживается стратегии глобализации, стремится к уровню мирового уровня и активно учится на опыте управления и режиме работы лучших международных театров. Согласно статистике, Большой театр последовательно направил более ста групп сотрудников в Королевский оперный театр, Метрополитен-опера и Сиднейский оперный театр для обучения и взаимосодействия, а также активно продвигает зарубежные творческие обмены, принимает иностранные исполнительские труппы, артистов из зарубежья. Многие художественные учреждения подписали соглашение о стратегическом сотрудничестве с Большим театром, чтобы в полной мере применять международные ресурсы превосходного исполнительского искусства и активно интегрироваться в международную сферу исполнительского искусства. Особенно в области художественного творчества и производства Национальный центр исполнительских искусств, придерживаясь концепции «только для использования, а не для всего» и «прогресс на плечах гигантов», интегрирует мировые тенденции и приглашает первоклассных артистов участвовать в создании и постановке репертуара, чтобы художественная продукция была единственной и художественно неповторимой в своем роде;

– в-третьих, *стратегия талантов*. В соответствии с функциональным позиционированием и организационной структурой руководство Государственного большого театра сегодня активно внедряет научную и мощную стратегию по развитию талантов. Благодаря международному набору талантов и многоуровневой и диверсифицированной подготовке кадров Большой театр создал многопрофильную команду талантов с высокой художественной грамотностью, сильной работоспособностью, упорным стилем работы и новаторским, прогрессивным, инновационным духом.

Сейчас Национальный центр исполнительских искусств стремится создать окно для отображения национальных художественных образцов Китая. Например, в дополнение к спектаклям Большой театр также запустил крупные тематические художественные мероприятия, посвященные важным конференциям или историческим событиям: от театрализованного гала-концерта форума международного сотрудничества «Один пояс и один путь», посвященного истории, настоящему и будущему

Шелкового пути, в различных формах искусства, таких как музыка, танец и живопись, до встречи девяти отечественных симфонических коллективов «Весна китайской симфонии», которые исполнили 35 китайских симфонических классических и новых произведений. Все эти и многие другие художественные мероприятия позволяют представить образ столицы большой страны и очарование китайской культуры в разных измерениях.

Сосредоточив внимание как на китайских оригиналах, так и на мировой классике, Государственный большой театр стремится создавать превосходные произведения, которые углубляются в суть китайской культуры и отражают эстетические поиски китайского народа. Например, «Учительница в горной деревне», «Сирота из семьи Чжао», «Баллада о канале», «Сиши», «Восход солнца», «Верблюд Сянцзы», «Ванфуцзин» и многие другие превосходные работы, которые с разных точек зрения раскрывают реальность, воспевают самоотверженность, рассказывают об истории и великой любви, обсуждают достоинство и показывают духовное наследие всего Китая. Это также и знаменитые «Красные стражи озера Хунху» и «А зори здесь тихие», «Гости на айсберге» и «Берег реки Цзиньша», пропагандирующие национальное единство, а также «Фан Чжиминь» и «Долгий поход», повествующие о процветании китайской нации [1].

**Заключение.** Таким образом, Государственный большой театр Китая всегда придерживался принципа «искусство для людей» и предоставлял публике постоянный поток художественных мероприятий, насыщенных национальными образами и приносящих общественную пользу. Являясь важным носителем культурного развития, театр представляет собой ключевую площадку для равноправного обмена достижениями цивилизации, а также важное связующее звено между разными странами, этносами и культурами.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Ню, М. Национальный центр исполнительских искусств: отдача обществу «большой сценой» и «хорошим творчеством» / М. Ню, Ц. Ху // *Guangming Daily*. – 2019 – № 1.
2. Хан, Л. Национальный центр исполнительских искусств сохраняет целостность и фокусируется на интеграции и инновациях [Электронный ресурс] / Л. Хан // *Beijing Daily*. – 2020. – Режим доступа: [http://m.xinhuanet.com/bj/2020-12/25/c\\_1126904893.htm](http://m.xinhuanet.com/bj/2020-12/25/c_1126904893.htm). – Дата доступа: 12.08.2022.
3. Гао, К. Национальный центр исполнительских искусств отмечает 12-летие фестиваля искусств «День открытых дверей» (2019) [Электронный ресурс] / К. Гао. – Режим доступа: <http://www2.ccpvip.com/m/wx.php?aid=13703>. – Дата доступа: 12.08.2022.
4. Обзор пятилетнего развития Национального центра исполнительских искусств (2022) [Электронный ресурс]. – Режим доступа: [http://www.gov.cn/jrzq/2012-10/23/content\\_2249299.htm](http://www.gov.cn/jrzq/2012-10/23/content_2249299.htm). – Дата доступа: 12.08.2022.

Поступила в редакцию 26.09.2022

## Грим в создании сценических образов Большого театра оперы и балета в первой половине XX в.

*Косьяненко Д.И.*

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

*Автор исследует гримерное оформление актеров в балетных и оперных спектаклях Беларуси первой половины XX в. Специфика театральных залов в большинстве случаев не допускает зрителя вплотную приблизиться к актеру. Данный факт предоставляет уникальные возможности выбора материалов, техник, технологий грима в воплощении на сцене условных персонажей спектакля. Создание театрального художественного образа с помощью грима зависит не только от замысла режиссера, освещения и ограниченности сцены, но и от творческого воображения и мастерства художника-гримера. Впервые анализируются фотодокументы из архива Большого театра оперы и балета, ранее не привлекавшиеся для искусствоведческого анализа. Выявляется специфика материалов, техник, технологий грима, способствующая воплощению сценических персонажей.*

**Ключевые слова:** опера, балет, грим, сценический образ.

*(Искусство и культура. – 2023. – № 1(49). – С. 27–32)*

## Make-Up in Creating Stage Images at the Bolshoi Opera and Ballet Theater in the Early 20th Century

*Kosyanenko D.I.*

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

*The author explores the make-up of actors in ballet and opera performances of Belarus in the first half of the XX century. The specifics of theater halls in most cases do not allow the viewer to get close to the actor. This fact creates unique opportunities for choosing materials, techniques, and make-up technologies in the embodiment of the conventional characters of the play on the stage. The creation of a theatrical artistic image with the help of make-up depends not only on the director's idea, lighting and the limitations of the stage, but also on the creative imagination and skill of the make-up artist. For the first time, photographic documents from the archive of the Bolshoi Opera and Ballet Theater, which were not previously involved in art criticism analysis, are analyzed. The specificity of materials, techniques, technologies of make-up contributing to the embodiment of stage characters is revealed.*

**Key words:** opera, ballet, make-up, stage image.

*(Art and Cultur. – 2023. – № 1(49). – P. 27–33)*

Научный интерес к исследованию сценического грима Большого театра оперы и балета вызван ограниченным кругом специалистов в данной дисциплине, считающейся прикладным видом искусства. В результате искусствоведческого анализа сценических персонажей первой половины XX века в балетных и оперных спектаклях попытаемся выявить основные виды грима, техники и технологии его создания [1]. Изучению театрального гримировального искусства посвящены научные работы Р.Д. Раугула – «Грим: пособие для театральных техникумов, вузов, студий» (1935), Н.А. Львова – «Грим и образ» (1960),

С.П. Школьников – «Основы сценического грима» (1976), И.С. Сыромятниковой – «Искусство грима и макияжа» (2005).

Цель исследования – определить художественные особенности гримерного оформления в оперных и балетных спектаклях.

История рождения белорусского оперно-балетного театра связана с открытием в Минске студии оперы и балета. Ее руководителем стал дирижер И. Гитгарц (1893–1966), балетмейстером – Л. Крамаревский (1896–1976). Анализ фотодокументов первых постановок студийцев позволяет сделать

*Адрес для корреспонденции: e-mail: kosyanenko\_dima@mail.ru – Д.И. Косьяненко*

вывод о массовом применении живописного и скульптурно-объемного грима в воплощении персонажей оперы «Кармен» Ж. Бизе (1838–1875).

**Опера «Кармен».** Премьера оперы «Кармен», поставленной режиссером Б.Н. Нормом (1901–1965), состоялась в 1932 г. Одну из главных ролей цыганки Кармен сыграла актриса Е. Салина. Примененный в пластическом гриме парик с растрепанными черными волосами сыграл ключевую роль в визуальной передаче национальной принадлежности героини. Воплотить внешний плутоватый и враждебный образ цыганки удалось, используя прием живописного грима с произведенной контрастной тонировкой глазных впадин и линейной подводкой контуров глаз (рис. 1). В образе цыганки нашла применение живописная схема грима «худое лицо», выраженная в контрастной растушевке теневой краски на скулах, основании нижней челюсти, спинке носа. Резкий светотеневой контраст грима создан посредством техники выбеливания (белилами на жировой основе) всей плоскости лба, лобных бугров, спинки и кончика носа, верхней части подбородка. Изобразительные средства живописного и пластического грима Кармен обеспечили яркое воплощение образа с тончайшей передачей национальных черт. Примерное решение актрисы Е. Салиной, построенное на сильном контрасте света и тени, наделило сценический образ цыганки прекрасной обозримостью даже с больших дистанций.

Актер Е. Милошевский, исполняющий роль Данкайра, демонстрирует сложный пластический грим с использованием постижерных бороды, парика и объемной наклейки из папье-маше, изменивший форму носа актера. На заранее изготовленной болванке, изображающей нос, происходила формовка накладкой детали с этапной просушкой каждого слоя бумаги (технология папье-маше). Преимущество данной технологии заключалось в том, что изготовленная деталь имела малый вес и беспрепятственно крепилась сандаракным клеем на лицо актера. Но в связи выделением пота данная деталь скульптурно-объемного грима быстро приходила в негодность. Акцентированные в гриме горящие глаза и неопрятный вид контрабандистов Данкайра и Роменанда раскрывают характерный внешний образ двух мошенников и негодяев, готовых пойти на все ради наживы (рис. 2).

Грим И. Болотина (1907–1961), играющего роль Роменанда, сочетает пластику в виде накладных бакенбардов и живописный прием грима, созданный по схеме «смуглое лицо».

У обоих актеров толстой линией прорисованы брови, произведена контурная линейная обводка теневой краской верхнего и нижнего век.

Сценический персонаж Цуниги, воплощенный актером Н. Гульманом, создан непосредственно живописным приемом грима. Родные брови актера замаскированы мастикой (ангруазом). Линейно нарисованные брови, исходящие прямо от переносицы, имеют резкую серповидную форму (рис. 3). Данный живописный прием зрительно создает впечатление постоянно нахмуренного лица. Выразительный гримированный образ Цуниги изображает волевого и бесстрашного капитана драгунского полка. Созданное средствами грима недовольное лицо военного передает на сцене образ человека, которого невозможно остановить перед исполнением должностных обязанностей. Дугообразный элемент бровей композиционно повторяют линейно прорисованные вверх усы на лице актера. Таким образом, изобразительные средства живописного и пластического приема грима сыграли существенную роль в воплощении сценических персонажей оперы «Кармен». Все созданные сценические образы спектакля обладали в гриме резко выраженной внешностью, выстроенной на живописном контрасте света и тени.

**Опера «Евгений Онегин».** Знаменательным событием в истории театрального искусства Беларуси является открытие в 1933 г. Государственного театра оперы и балета. Первым спектаклем русской классики на сцене нового театра явилась постановка режиссера О. Борисевича оперы «Евгений Онегин» в 1933 г. Анализ иллюстративного материала архива театра оперы и балета позволяет определить выразительные средства гримированного оформления актеров, выявить роль пластического и живописного приема создания сценического образа.

Актер В. Таланкин, сыгравший в спектакле роль князя Гремина, для внешнего раскрытия образа применил в пластическом гриме накладные бакенбарды и парик. Средствами живописного грима изображены длинные брови в виде надломленной дуги, восходящие к вискам. Пространство верхнего и нижнего век растушевано теневой краской (рис. 4).

Контрастно нанесенная теневая краска на глазные впадины наделяет образ князя волевым и решительным взглядом. Взъерошенный, волнообразный чуб визуально дополняет крупные симметричные завитки волос на висках. Накладные бакенбарды, снисходящие ступенью на щеки, завершают

композицию из постижерных изделий на лице актера. Воплощенный на сцене выразительный и характерный образ князя Греммина демонстрирует зрителю благородного, сильного, независимого человека. Этот бескорыстный персонаж станет опорой и верным другом Татьяны.

В архиве театра оперы и балета сохранилась фотография сцены спектакля «Евгений Онегин» 1933 г. с группой актеров: И. Болотина (1907–1961), М. Русина (1902–1974, роль Ленского), Ю. Дерзаева (роль Онегина), К. Николаевича (роль Зарецкого), Н. Пигулевского (1889–1958). Она демонстрирует массовое использование пластического и живописного приема в гримерном оформлении. Все изображенные на фото актеры применили сложный пластический грим с использованием париков и текстильных накладок, имитирующих лысину и фрагменты лба (рис. 5). Массовое применение в гриме накладных бакенбардов и облачение в скульптурно-объемные парики привело к кардинальному изменению внешности всех актеров. В созданных сценических образах пластический прием грима сыграл ключевую роль, а живописный – второстепенную.

**Опера «Евгений Онегин».** Запечатленный на фотографии образ Евгения Онегина, сыгранного актером Ю. Дерзаевым в оперном спектакле «Евгений Онегин» (пост. 1936 г.), поставленном режиссером М. Дисковским (1888–1944), предоставляет убедительные доказательства применения живописного и пластического приема в гримерном оформлении. Для яркой выразительности и обозримости с дистанции линейной обводкой увеличены комиссура рта и форма губ актера Ю. Дерзаева (рис. 6). Данный живописный прием грима придал губам очень резкие треугольные формы. Нанесение теневой краски на глазные впадины зрительно сформировало массивные контрастные пятна на лице актера. Проницательный и сверлящий взгляд создает склера (белочная оболочка глаза), излучающая свет на фоне темного живописного пятна. В создании внешнего образа Евгения Онегина использованы постижерные изделия: парик из плотно прилегающих к голове коротких волос и миниатюрные дугообразные бакенбарды.

Довоенный период истории театра оперы и балета знаменателен постановкой национальных опер «В пущах Полесья» А.В. Богатырева (1913–2003), «Кветка шчасця» А.Е. Туренкова (1886–1958).

**Опера «В пущах Полесья».** Опера «В пущах Полесья» была поставлена режиссером И.Ю. Шлепяновым (1900–1951) в 1939 г. на сцене театра оперы и балета. Сохранившиеся

фото актера Н.Ф. Симаго (р. 1905), сыгравшего в спектакле роль деда Тараса, указывает на масштабную проведенную работу гримеров И.Г. Райнис и М.Е. Ромашкевич по созданию выразительного и сложного возрастного грима. Архивом театра предоставлена фотография актера Н.Ф. Симаго без грима на момент съемок, позволяющая сделать вывод о масштабном изменении внешности изобразительными средствами грима (рис. 7). В 30-х гг. XX века усы, бороды, парики изготавливали из козьей шерсти, которую смешивали с натуральным сарлачным волосом. Тюль или муслин, натянутый на болванку, представлял каркасную основу (бород, бакенбардов, бровей, усов), на которую крепился мелко вьющийся волос крепе. После процесса тамбуровки (продевание волос крючком) и придания нужной формы постижерные изделия врезались и на специальный клей приставлялись на лицо актера. Взъерошенная борода, растрепанные усы, композиционно сочетаясь с лохматым париком, создают внешний облик простого сельского старца Тараса.

Помимо пластического грима из постижерных изделий лицо актера подверглось живописной тушевке. Старческие морщины на щеках и носогубной складке, изображающие глубину и длину, нанесены примерами теневой контрастной краской. Предпринята попытка средствами живописного грима состарить кожу вокруг глаз актера Н.Ф. Симаго, благодаря нарисованным гусиным лапкам на внешних углах и интенсивной растушевке темным тоном верхнего и нижнего век. Линейно прорисованы межбровные и лобные морщины. Для выразительности образа параллельно темным старческим морщинам на лице нанесены ярко светлые линии. Индивидуальная характерная трактовка сценического персонажа деда Тараса изобразительными средствами живописного и пластического приема способствовала созданию уникального возрастного грима, изменив внешность актера до неузнаваемости.

**Опера «Кветка шчасця».** Очередным национальным музыкальным спектаклем, представленным на сцене театра, является опера «Кветка шчасця», поставленная режиссером И.Ю. Шлепяновым в 1940 г. Художники-гримеры театра оперы и балета Л.С. Снегурова и М.Е. Ромашкевич создавали внешний облик сценических персонажей спектакля. Сохранившиеся в архиве театра фотографии актеров позволяют провести исследование специфики гримерного оформления. В гриме актера В.И. Таланкина, сыгравшего в спектакле роль пана Даленго,

наблюдается типичное выбеливание краской выпуклых частей лица (рис. 8). Данный живописный прием выделяется нанесением светлых бликов на переносицу, горбинку и кончик носа, верхнюю часть подбородка, носогубные складки. Выкрашенный белилами лоб вступает в сильный контраст с глазными впадинами, окрашенными в темный цвет. Резкий светотеневой контраст создают нарисованные волнообразные брови, восходящие к вискам. Изображенные темной краской вертикальные линии на переносице передают иллюзию глубоких морщин. Длинные постижерные усы, опускающиеся к основанию нижней челюсти, подверглись горячей завивке, отчего и обрели форму букли. Композиционное сочетание живописной раскраски и пластической накладной растительности наделяет сценический типаж пана Доленго величественным обликом. Перевоплощение актера В.И. Таланкина в образ могущественного и властного представителя господ осуществлено непосредственно изобразительными средствами грима. Надменный и корыстный типаж пана довольно точно изображает контрастный живописный грим, создающий впечатление впалых глаз, горящих от ненависти и злобы.

Примерное оформление сценических персонажей Андрейки (актер А.Д. Арсенко, 1903–1945) и Надейки (актриса Р. Млодек, 1906–1969) выделяется сбалансированной живописной светотеневой композицией лица. Нанесенный общий светлый тон на лице актера А. Арсенко дополнен мягкой теневой растушевкой глазных впадин, контрастной линейной подводкой верхнего века и бровей (рис. 9).

Грим актрисы Р.В. Млодек состоял из живописного приема – нанесения на лицо общего светлого тона, линейной прорисовки темной краской бровей и контуров глаз. Сценический образ деревенской девушки Надейки органично дополняют скульптурно-объемный русский парик с длинной косой. Контурная подводка помадой губ актрисы привела к изменению их формы и комиссуры рта. Очевидный сбалансированный светотеневой мягкий грим актеров А. Арсенко и Р. Млодек обусловлен внешней передачей сценических персонажей молодых людей. Внешняя передача образов выражена в живописной моделировке нежно розовых оттенков, нанесенных на кожные покровы лица. Юный сценический возраст персонажей Надейки и Андрейки, изображенный актерами в гриме, удачно осуществлен благодаря отсутствию резких контрастных пятен на впалых и выпуклых частях лица. Особое значение в раскрытии образа деревенской девицы Надейки

сыграл парик с длинной косой. У славян, согласно существовавшей традиции (начиная с 12 лет), до замужества девица заплетала волосы в одну косу. Белые национальные костюмы создавали световой рефлекс на лицах актеров, визуально наделяя образы прекрасной обзорностью с больших дистанций.

В исследовании искусства грима музыкально-хореографических образов необходимо установить специфику поведения актеров на сцене. В балетном спектакле, в отличие от оперы, актер довольно динамичен на сцене в связи с активной ритмичной манерой танца. Важно определить в балетных постановках особенность гримерного оформления актеров, приемы и материалы его создания.

**Балет «Коппелия».** Балет «Коппелия» французского композитора К.Л. Делибы (1836–1891) поставлен режиссером Ф.В. Лопуховым (1886–1973) на сцене белорусского драматического театра в 1935 г. Гримерным оформлением актеров занимались под руководством И.Г. Панеса художники-гримеры Л.С. Снегурова, М.Е. Ромашкевич. Анализ изученного иллюстративного материала балетного спектакля «Коппелия» позволяет сделать вывод о массовом применении пластического и живописного приема грима во внешнем оформлении актеров.

Роль балаганщика и кукольника Коппелиуса, сыгранная актером И.А. Матусевичем (1912–1985), выделяется на сцене ярким, контрастным светотеневым гримом (рис. 10). Композицию контрастного колорита создает живописный прием ярко выбеленного лица (возможно, мукой или белилами) в сочетании с окрашенными темной краской глазными впадинами. Средствами пластического грима с применением гуммоза изменена форма носа актера. Колористическая композиция живописного грима по внешним признакам идентична цирковому гримерному оформлению клоунов. Маскообразный буффонный грим актера И.А. Матусевича, приведший к изменению внешности, создал на сцене образ одушевленной куклы.

Живописный грим слуги Коппелиуса, сыгранного актером Э. Пинно, воплощен по схеме загорелое «смуглое лицо» (рис. 10). Актеру загримировали шею и кисти рук. В 20–30-х гг. XX в. для смуглого грима тела и лица использовали жидкую консистенцию на основе пива и тонкодисперсной сажи (жженая корковая пробка) [2, с. 123].

Изобразительными средствами живописного и пластического приема грима кардинально изменена внешность актеров. Воплощенные на сцене буффонные,

маскообразные персонажи балета «Коппелия» посвятили зрителя в импровизированный, одушевленный мир кукол.

**Балет «Конек-горбунок».** Балетмейстером Л. Крамаревским (1896–1976) был поставлен балет «Конек-горбунок» (либретто Ц. Пунни) на сцене Белорусского драматического театра в 1936 г. Сложнейший пластический сказочный грим персонажей балета выполнен художниками-гримерами Л.С. Снегуровой, М.Е. Ромашкевич, И.Г. Панесом на высоком художественном уровне. Об этом свидетельствует несколько фотографий из балетных сцен, на которых запечатлены актеры С. Хазан (роль Хана), А. Николаева (роль царь-Девицы), А. Максимаджи (роль Иванушки).

Нос актера С. Хазана изменен посредством пластической накладной детали из папье-маше. Скульптурно-объемная деталь, резко восходящая от переносицы, значительно увеличила в размерах ноздри и крылья (рис. 11). Созданный в результате пластического грима достаточно крупный, горбатый нос, визуально вытягивает лицо актера. Конусное возвышение тиары (головной убор) гармонично дополняют приклеенная редкая остроконечная борода и усы.

Скульптурно-объемные элементы грима использованы для воплощения сценического образа Иванушки. Изображая на сцене персонаж простого деревенского паренька, актер А. Максимаджи облачился в парик с русыми длинными волосами (рис. 11). В центральной части парика имеется пробор по середине. Характерной деталью пластического грима на лице Иванушки стал курносый нос, изготовленный из папье-маше. Созданный на сцене персонаж простого добродушного, деревенского паренька всецело раскрыт образительными средствами грима. Важным элементом пластического грима внешнего облика Иванушки является парик, демонстрирующий прическу «под горшок», особо популярную у крестьян до начала XVIII в.

Актриса А. Николаева в гримерном оформлении царь-Девицы воспользовалась косметическим макияжем. Тушью подведены контуры бровей, ресницы. Художники-гримеры сбалансировали светотеневую композицию живописного грима актеров в спектакле «Конек-горбунок». В гримерном оформлении отсутствуют выбеленные участки кожных покровов лица и резкие контрасты света и тени (рис. 11).

В балетном спектакле «Конек-горбунок» внешнее оформление сценических персонажей Иванушки (актер М. Максимаджи) и Хана (С. Хазан) выделяется сложным

структурно-объемным гримом. Накладные пластические детали из папье-маше и по-стижерных изделий, используемые в гриме, привели к масштабному изменению внешности актеров. Образ царь-Девицы (актриса А. Николаева) создан средствами живописного приема грима, без применения пластики. Вероятнее всего, в балетном спектакле отсутствовали динамичные хореографические партии мужских ролей, поскольку сложный пластический грим и головной убор Хана (тиара) вызвали бы массу неудобств во время танца.

Живописный грим всех участников балета «Конек-горбунок» в постановках 1936 г. выполнен в сбалансированной мягкой светотеневой композиции лица. В балетных и оперных спектаклях первой половины XX столетия выявлены устойчивые и массовые тенденции гримерного оформления актеров в передаче сценических образов.

Персонажи спектаклей 30-х гг. XX века, поставленных на сцене Белорусского драматического театра (БДТ 1), выделяются контрастным колористическим сочетанием композиции живописного грима. Для максимальной зрительной передачи внешнего образа выпуклые части лица (лоб, лобные бугры, нос, подбородок, скулы), помимо нанесения общего светлого тона, выделялись отдельно. Данный факт живописного гримерного оформления был вызван следующими причинами. Во-первых, необходимостью осветления лиц актеров в гриме, что предопределило освещение театральной сцены. Специфика рассеянного света не позволяет зрителю воспринимать видимый объект объемным, ввиду отсутствия резких теней. Поэтому лицо актера во время выступления кажется плоским. Во-вторых, кожными покровами лица, при освещении желтым, рассеянным светом образующими нежелательные болезненно-желтые оттенки. При тусклости, рассеянном свете с дальней дистанции лицо актера обретает темный цвет. В балетных и оперных спектаклях, поставленных на сцене нового театра оперы и балета в конце 30-х – начале 40-х гг. XX в., феномен контрастного светотеневого гримерного оформления не обнаружен. Возможно, это вызвано новой системой яркого освещения сцены, основу которого составили прожекторы с концентрированными пучками света. Хорошо освещенная сцена создавала прекрасный обзор с больших дистанций даже не гримированного актера.

**Заключение.** Репертуар отечественной и зарубежной драматургии в оперных и балетных спектаклях первой половины XX в. определил этап эволюционного развития коррективного, характерного (возрастной,



национальный, исторический) и особых видов (худоба, молодость, комический, цирковой, сказочный) сценического грима. В основе *коррективного грима* выявлено применение изобразительных средств декоративной косметики. Прорисовка основных старческих морщин на лицах актеров выступала как типичное изобразительное средство живописного грима в перевоплощении персонажей преклонного возраста (*возрастной грим*).

В первой половине XX столетия гримеры театра оперы и балета не владели технологией структурно-объемного изображения морщин на лице. В результате исследования установлено массовое применение в пластическом гриме тамбурованных седыми волосами париков, накладных бород, усов, бровей в изображении сценических персонажей, пребывающих в состоянии бодрой и дряхлой старости. Существенную роль в *характерном виде* сценического грима сыграло видоизменение черт лица актера посредством пластики. В балетных и оперных спектаклях первой половины XX в. объемные детали, изготовленные из папье-маше, текстиля, ваты, использовались для деформации носа, лба, скул, подбородка актера. Пластический гуммоз нашел применение в точечном увеличении или расширении кончика и крыльев носа, лобных бугров.

Ввиду подвижности актеров в балетных спектаклях сложный пластический грим не обрел массового характера в воплощении

сценических персонажей. Скульптурные парики, используемые в гриме, выделяются компактностью и малым объемом. Данный феномен гримерного оформления вызван динамичными хореографическими партиями актеров.

Изображая на сцене персонажей негроидной расы и представителей восточных народов (*национальный грим*), довольно часто применялась окраска лица коричневой краской, разведенной на водной основе с глицерином. Более устойчивый и насыщенный смуглый цвет обретает кожа после обработки специальным раствором на основе пива и жженой корковой пробки. В 20–30-х гг. XX столетия художники-гримеры готовили краски самостоятельно. Большое количество рецептов гримировальных красок излагается авторами П.А. Лебединским, В.П. Лачиновым в книге «Грим», вышедшей в 1909 г. В конце 30 – начале 40-х гг. XX века в советском театральном искусстве для гримирования актеров использовали краски на жировой основе, произведенные на фабрике Всесоюзного театрального общества (осн. в 1924 г. в Москве) и Ленинградской фабрике «Грим» (осн. в 1930 г.).

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Няфёд, У.І. Гісторыя беларускага тэатра: вучэб. дапам. для тэатр.-маст. ін-та / У.І. Няфёд. – Мінск: Выш. школа, 1982. – 543 с.
2. Школьников, С.П. Основы сценического грима / С.П. Школьников. – Минск: Выш. школа, 1976. – 208 с.

Поступила в редакцию 28.09.2022

# Основы педагогических взглядов Линь Чжаохуа и театральное образование Китая

Чжан Чжаошен

Учреждение образования «Белорусская государственная академия искусств», Минск

Статья посвящена исследованию театрального творчества великого китайского драматурга периода XX–XXI столетий – Линь Чжаохуа. Анализируются художественные воззрения драматурга относительно того, каким должен быть традиционный и современный театр Китая в условиях тесного сотрудничества и взаимного культурного обмена между Востоком и Западом. Приводятся цитаты из интервью и личных заметок Линь Чжаохуа, углубляющие представление о его творческом стиле и художественном мышлении, а также о том, что именно китайский режиссер понимал под драматическим театром и какой путь развития видит для него. Раскрываются особенности функционирования творческой студии «Драматическая студия Линь Чжаохуа», деятельность которой была запущена в конце XX века и продолжает свое существование до сегодняшнего дня в форме настоящего авангардного театра. На примере отдельных спектаклей, поставленных Линь Чжаохуа («Абсолютный сигнал», «Гамлет», «Вишневый сад» и т.д.), делается вывод о вкладе, внесенном театральным режиссером в развитие китайской драмы в целом, а также в практику подготовки актеров и специалистов театрального искусства в современном Китае.

**Ключевые слова:** китайская драма, китайский театральный авангард, Линь Чжаохуа, театральное образование, китайское драматическое искусство.

(Искусство и культура. – 2023. – № 1(49). – С. 33–36)

## Basics of the Pedagogical Ideas of Lin Zhaohua and Theater Education in China

Zhang Zhaoshen

Educational Establishment “Belarusian State Academy of Arts”, Minsk

The article is devoted to the study of the theatrical creativity of the great Chinese playwright of the XX–XXI centuries – Lin Zhaohua. The playwright’s artistic views are analyzed regarding what the traditional and modern theater of China should be like in conditions of close cooperation and mutual cultural exchange between East and West. Quotes from interviews and personal notes of Lin Zhaohua are given, which deepen the understanding of his creative style and artistic thinking, as well as what exactly the Chinese director understood by drama theater and what development path, he sees for it. The features of the functioning of the creative studio “Dramatic Studio of Lin Zhaohua”, which was launched at the end of the twentieth century and continues to exist up to this day in the form of a real avant-garde theater, are revealed. On the example of individual performances staged by Lin Zhaohua (“Absolute Signal”, “Hamlet”, “The Cherry Orchard”, etc.), it is concluded what contribution the theater director made to the development of Chinese drama in general, as well as to the practice of training actors and specialists of theatrical art in modern China.

**Key words:** Chinese drama, Chinese, Lin Zhaohua, theater education, Chinese art of drama.

(Art and Cultur. – 2023. – № 1(49). – P. 33–36)

Линь Чжаохуа – один из самых знаменитых драматургов, режиссеров и театральных деятелей Китая. Уроженец Тяньцзиня (родился в 1936 году) в своей жизни добился небывалых успехов. В числе достижений Линь Чжаохуа десятки превосходных постановок на китайские и зарубежные произведения (лидерство среди них имеют спектакли «Абсолютный

сигнал», «Гамлет», «Зал гильдии Вотоу», «Мастер-строитель», представляющие высочайшую художественную ценность), годы труда на должности вице-президента и директора Пекинского народного художественного театра, руководителя Научно-исследовательского института драмы Пекинского университета. Несмотря на то, что постановкой театральных

Адрес для корреспонденции: e-mail: 3053869@gmail.com – Чжан Чжаошен

пьес Линь Чжаохуа начал заниматься в достаточно зрелом возрасте 46 лет, за последние 36 лет ему удалось самостоятельно организовать более 60 спектаклей, опер и других зрелищных мероприятий, в дополнение к почти 20 работам, подготовленным в сотрудничестве и трансграничной режиссуре [1].

В китайском театральном мире Линь Чжаохуа проявил себя как уникальный драматург, режиссер, обладающий неповторимым творческим стилем и художественным мышлением. Его вклад в театральную жизнь Китая оказался настолько огромным, что вид и формат, в котором существует китайская драма сегодня, во многом обусловлены результатом деятельности Линь Чжаохуа [2].

Цель исследования – раскрыть роль и значение режиссерской деятельности и художественных идей Линь Чжаохуа для китайского драматического театрального искусства.

**Основа драматургического и режиссерского мышления Линь Чжаохуа.** Следует отметить, что еще в 1980 году Линь Чжаохуа не отличался каким-то четким и сформированным взглядом на драму, однако с интуитивной точки зрения он понимал, что идеологическая концепция театра, распространенная в середине и конце XX века, является ошибочной. В связи с этим театральные режиссеры утверждали: *«Когда вы смотрите национальный драматический спектакль в отдаленной части страны, вам в принципе несложно догадаться о том, как все выглядит, какие события в нем воплощаются, что в принципе не является нормальным»*. И далее резюмировал: *«Тот факт, что китайская драма 80-х годов основана на одной из трех основных исполнительских систем мирового театра – системе советского теоретика театра Станиславского, является настоящим позором китайского театрального искусства как такового, его масштабным провалом»* [2].

В попытках что-то изменить в 1982 году Линь Чжаохуа поставил экспериментальный спектакль под названием «Абсолютный сигнал» в Пекинском репетиционном зале, когда сам режиссер держал в своей руке фонарик, в качестве источника света, а зрители сидели на полу и некоторые из них размещались даже в углу театральной сцены. Такая сценарная структура потока сознания, которую использовал Линь Чжаохуа в спектакле «Абсолютный сигнал», ранее не встречалась на китайской театральной сцене. То психологическое состояние героев, которое требовал режиссер от участников театральной труппы, ранее было никому не известно, не говоря уже о том, как и кому его нужно было правдоподобно

воплотить на сцене перед зрителями [3]. Для того чтобы решить подобную проблему, Линь Чжаохуа пришлось неоднократно возить всю труппу на машине, сознательно подбирать маршрут с большим количеством туннелей, чтобы актеры имели возможность максимально прочувствовать на себе чувство одиночества, с которым сталкивается владелец машины в течение 365 дней в году, когда не видит света.

Спектакль «Абсолютный сигнал» во многом открыл совершенно новый путь для дальнейшего развития китайского театра. Тогдашний зритель увидел перед собой прежде всего свободное сценическое представление, расцененное как начало драмы китайского малого театра. Впоследствии на его постановки съезжались зрители буквально со всей страны. Многие из них отмечали, что в малом космическом театре отношения между зрителем и спектаклем претерпели кардинальные изменения, сломав «четвертую стену» системы Штейна, предлагающую традиционную каркасную сцену. Даже в некоторых иностранных СМИ упоминалось о рождении феномена китайской авангардной драмы [4].

С тех самых пор Линь Чжаохуа практически всегда нарушал традиционные каноны и отношения со зрителями на театральной сцене. Особое восхищение у публики вызывало то, что оказывается оригинальная драма может быть разыграна в таком нетрадиционном формате. Среди новаторств Линь Чжаохуа можно назвать выпускание лошадей на театральную сцену, приглашение сотен рабочих-мигрантов с соседской стройки для выступления на сцене, помещение целого фруктового сада для репетиции спектакля «Вишневый сад».

Театральные критики говорят о Линь Чжаохуа как об уникальном феномене, которому удалось воплотить практически 80 разных пьес и спектаклей. Каждая из этих постановок содержит неповторимые элементы, ранее не используемые ни самим драматургом, ни другими режиссерами [4]. И это несмотря на то, что в репертуаре режиссера присутствует достаточное количество спектаклей, носящих противоречивый характер, о которых ведутся оживленные дискуссии среди критиков. Сам же Линь Чжаохуа уверяет: *«Не бойтесь отрицательных отзывов, если это ценно»*.

В 1989 году Линь Чжаохуа вдохновился идеей создать свою собственную студию для постановки спектаклей. Для этого он собрал команду и начал активный поиск финансовых средств. На первых порах студия китайского театрального режиссера представляла собой обычную, можно сказать, «подпольную

организацию». Первой пьесой, поставленной в «Драматической студии Линь Чжаохуа», стал спектакль «Пекин», а в 1990 году режиссером была выпущена первая пьеса «Гамлет», в которой в прямом смысле слова Линь Чжаохуа объединил Пу Цуньсиня, Чэнь Цзиня, Гао Юаньюаня и других, создав кардинальную адаптацию этого всемирно известного произведения [2]. Новшество заключалось и в том, что режиссер поместил на сцену несколько сломанных электрических вентиляторов, произведенных в 30-е годы XX столетия, которые то крутились, то переставали работать, а также сломанный стул, приобретенный в парикмахерской. Актерский состав, играющий в спектакле, использовал свою повседневную одежду, не имел грима, а линия «могильщика» проводилась отдельно на протяжении всей театральной постановки. При этом несколько главных героев постоянно менялись ролями на сцене.

Впоследствии «подпольная студия» превратилась в настоящий авангардный театр и получила название «Драматическая студия Линь Чжаохуа», став, по сути, первой частной театральной студией, которая официально зарегистрирована в Китае (с 2003 года). Сам режиссер называет свою студию «свободной драмой», «вольным союзом талантов». Следует отметить, что Линь Чжаохуа помимо всего прочего вошел в число первых художников, которые после реформы и открытости начали активно сотрудничать с местными университетами в Поднебесной для создания научно-исследовательского театрального института [3].

В 2005 году в очередной раз Линь Чжаохуа проявил желание реализовать свои «образовательные идеалы» и после длительных дискуссий и переговоров с Чэнь Даньцином, Тянь Чжуанчжуаном, Го Вэньцзин, Инь Чжисянь и другими представителями китайского театрального искусства ему удалось добавить практическую часть к традиционной образовательной концепции «отделения драмы», пригласить лучших зарубежных режиссеров для проведения мастер-классов и чтения лекций. После в «Класс перспективных исследований Института драматургии Пекинского университета» начали набирать студентов. По окончании обучения каждому из них выдавался признанный на национальном уровне диплом магистра.

В 2010 году в рамках «Драматической студии Линь Чжаохуа» была презентована выставка приглашений на драму Линь Чжаохуа. Ее инициировало частное лицо, спонсируемое неправительственными силами Китая. Первоначальным намерением организации

данного мероприятия стало обсуждение вопроса о том, какая драма нужна Китаю в период, когда уже происходят интенсивные обмены между западным и китайским театральным искусством. Изначально планировалось, что в рамках выставки будут представлены произведения зарубежной классики, однако Линь Чжаохуа чуть позже передумал из-за того, что хотел в первую очередь донести до публики некую идею расширенного мышления. К тому же у китайского режиссера четко проявились свои «амбиции» продемонстрировать зрителям, что традиционная опера может по-новому влиять на китайскую драму. Правда, потом зрителям все же удалось почувствовать намерения Линь Чжаохуа и осознать разницу между китайскими и западными режиссерами. С тех пор данная выставка получила название «Линь Чжаохуа» и стала самой ранней международной крупномасштабной выставкой драмы.

В 2018 году Линь Чжаохуа поставил на кон другой вопрос, выдвинув его перед приглашительной выставкой драмы. По всей видимости, он стремился опровергнуть предыдущую модель и начать все сначала. В рамках своей второй выставки в качестве главного вопроса возник: «Что такое драма в конце концов?». К слову, для столь именитого режиссера, как Линь Чжаохуа, ставившего на тот момент пьесы непрерывно в течение 29 лет, он в очередной раз поднял данный вопрос, который был расценен как крик о «беспомощности». В рамках второй выставки театральный режиссер неоднократно упоминал, что драма изначально возникла из народных развлечений, а теперь она имеет слишком надуманный характер. Необходимо отметить, что после попытки получить ответ на означенный вопрос внешняя суть деятельности Линь Чжаохуа также претерпела изменения. Теперь он больше не репетирует пьесы и не говорит о них. В современном Китае данная выставка является одной из самых ожидаемых драматических площадок для китайских поклонников театрального искусства в целом и деятельности Линь Чжаохуа в частности.

**Вклад Линь Чжаохуа в развитие китайского театрального искусства.** Современники относительно личности Линь Чжаохуа и его творчества отмечают, что в театральной практике китайский драматург проявляет себя максимально как мудрый человек, воплощающий в своих постановках высшее искусство, однако в реальности это «модный, старый и непослушный мальчик», который в собственных руках всегда держит новейший смартфон, время от времени посещает местные клубы

и не спит до трех часов ночи [4; 5]. Он всегда чувствовал, что творения художников должны быть свободными, что им нужно лишь всего на всего следовать своему сердцу вне зависимости от эпохи, в которой они живут, поскольку, по мнению Линь Чжаохуа, в этом мире всегда найдутся люди, которые будут скандировать за консервативность и традиции.

В интервью Линь Чжаохуа неоднократно отмечал: *«Любые концепции, теории и формулы, установленные для современных драм, не действуют на меня, когда я выступаю продюсером... я верю только в собственное понимание и чувство, поэтому мои любимые вещи неизбежно будут проявляться здесь и там, время от времени, обладая некой неразрывной внутренней связью и смыслом»*. Свои постановки Линь Чжаохуа характеризует следующим образом: *«Мои драмы не являются ни глубокими, ни трудными для понимания. Я просто нахожу в пьесе некоторые мысли о человеке, которые меня самого вдохновляют, и открываю эту тему со всей ее широтой. Я не хочу платить дань чему-то, большинство из того, что я представляю в своем театре, является моим личным чувством. Например, создание спектакля “Три сестры в ожидании Годо” связано с моим личным обнаружением того, что в течение жизни человек много раз находится в состоянии ожидания, переживая разные чувства. Я уважаю свои собственные чувства и показываю в своих драмах то, что не имеет ничего общего с какой-то политической или социальными запросами. Мои зрители меня поймут в любом случае»* [4].

**Заключение.** Таким образом, проведенный в рамках настоящего исследования анализ позволяет сделать вывод о том, что Линь Чжаохуа, будучи великим китайским театральным режиссером и драматургом, внес большой вклад в развитие художественной жизни Поднебесной. Он, по сути, стал первым человеком, который открыл современную драму в малом театре Китая и достиг в этом признанного лидерства. Ценители театрального искусства и критики называют Линь Чжаохуа великим авангардистом и экспериментатором. Его творчество популярно и сегодня несмотря на то, что сам режиссер родился в первой половине прошлого века. Одним из факторов этого, возможно, является то, что Линь Чжаохуа в буквальном смысле живет вне времени и во многом опережает современников в своих неповторимых и уникальных эстетических воззрениях.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Динь, И. Новаторство спектакля Линь Чжаохуа «Все люди – Гамлеты» / И. Динь // Культура и искусство. – 2020. – № 6. – С. 1–9.
2. Li, R. Hamlet in China: Translation, Interpretation and Performance [Electronic resource] / R. Li. – Mode of access: [http://triggs.djvu.org/global-language.com/ENFOLDED/BIBL/\\_\\_\\_HamChi.htm](http://triggs.djvu.org/global-language.com/ENFOLDED/BIBL/___HamChi.htm). – Date of access: 12.10.2022.
3. Zuolin, H. Innovation, and Politics: Chinese and Overseas Chinese Theatre across the World / H. Zuolin, F. Yisong, S. Lai, C. Mingder, D. Yang, D. Yung, K. Kun, T. Chang // TDR. – 1994. – Vol. 38, № 2. – 57 p.
4. «Great Guide» Lin Zhaohua: I most want the Chinese School to be inherited [Electronic resource] // Beijing News. – 2021. – Mode of access: [https://www.laitimes.com/en/article/5j2l\\_5js0.html](https://www.laitimes.com/en/article/5j2l_5js0.html). – Date of access: 12.10.2022.
5. Чжан, Ч. Линь Чжаохуа и китайский драматический театр / Ч. Чжан // Диссеминация инновационного опыта как фактор модернизации науки и образования. – 2022. – № 1. – С. 175–179.

Поступила в редакцию 31.10.2022

# Артефакт в пространстве музейной экспозиции: к проблеме художественного образа

Папроцкая А.Ю.

Учреждение культуры «Витебский областной краеведческий музей», Витебск

*В исследовании автор анализирует формы репрезентации артефакта в пространстве музейной экспозиции с точки зрения создания художественного образа. Построение художественного образа становится одной из доминирующих особенностей современной музейной экспозиции. Актуальнейшая проблема, с которой сталкивается сегодня мировое музейное сообщество, – это проблема поиска новых методов репрезентации артефакта. В настоящее время изменилось и отношение к музейному предмету как подлиннику, как смыслу культуры. Сейчас сама музейная экспозиция выступает отдельным произведением искусства, во многом отодвигая подлинник на второй план. Главенствующим становится то, как именно репрезентирован артефакт в экспозиции, ибо вариантов его показа можно отыскать великое множество. И здесь автор выявляет еще одну из проблем репрезентации артефакта: индивидуализацию художественного прочтения музейного предмета. Дискурс о проблеме репрезентации артефакта в экспозиции и проблеме кураторства сейчас получил еще большее развитие. Для артефакта характерно множество способов репрезентации в экспозиции, которые зависят от созданного автором художественного образа, что, безусловно, влечет за собой определенную роль субъективизма в подаче информации. Между тем очевидно, что само существование современного искусства во многом определяется именно формами его репрезентации.*

**Ключевые слова:** артефакт, художественный образ, культурный процесс, музей, феномен, взаимодействие искусств, репрезентация, музейная экспозиция, искусство.

(Искусство и культура. – 2023. – № 1(49). – С. 37–41)

## The Artifact in the Museum Exhibitions Space: to the Issue of the Artistic Image

Paprotskaya A.Yu.

The Establishment of Culture “Vitebsk Region Museum of Local Lore”, Vitebsk

*In the study, the author analyzes the forms of representation of the artifact in the space of the museum exhibition from the point of view of creating an artistic image. The construction of an artistic image is becoming one of the dominant features of the modern museum exposition. One of the serious problems that the world museum community is facing today is the problem of finding new methods of presenting an artifact. Today, the attitude towards the museum object as an original, as the meaning of culture has also changed. At present the museum exposition itself acts as a separate work of art, largely pushing the original itself into the background. The dominant thing is how exactly the artifact is presented in the exposition, because there are a great many options for showing it. Besides, the author identifies another problem of artifact exhibition: the individualization of the artistic understanding of a museum object becomes one of the main trends. The discourse on the problem of the presentation of the artifact in the exhibition and the problem of curatorship has now received even greater development. The artifact is characterized by many ways of presentation in the exhibition, which largely depend on the artistic image created by the author, which, of course, entails a certain role of subjectivity in the presentation of information. Meanwhile, it is obvious that the very existence of modern art is largely determined by the forms of its presentation.*

**Key words:** artifact, artistic image, cultural process, museum, phenomenon, interaction of arts, presentation, museum exposition, art.

(Art and Cultur. – 2023. – № 1(49). – P. 37–41)

Развитие культуры и искусства находится в прямой зависимости от полноты и доступности для современного социума исторического

опыта участников того или иного культурного процесса. Одним из уникальных хранителей этого социального опыта выступает музей,

Адрес для корреспонденции: e-mail: frau-rusalka777@yandex.ru – А.Ю. Папроцкая

который транслирует культуру творческую миссию современного общества: музейная институция является хранилищем продуктов духовного творчества, интеллектуальных достижений и художественных произведений, становясь культурно востребованным объектом. Означенная важнейшая функция реализуется путем создания постоянных экспозиций и выставок, которые служат как продукт интеллектуального творчества индивида и предполагают форму новых духовных ценностей. Однако, когда ранее уровень и качество выставки оценивались в русле достоверности исторических фактов, общепринятых норм и концепций, в соответствии с традиционными музееведческими знаниями и классической системой организации музейных собраний, то сейчас наибольшую ценность приобретают новаторские идеи, оригинальный творческий замысел и авторская уникальность в презентации артефактов в пространстве культурной институции. Такая тенденция прослеживается во многом благодаря воздействию глобальной концепции музейной коммуникации, которая перемещает музейное сообщение из области монолога в область активного диалога со зрителем [1]. Посредством культуры участия музей становится более открытым посетителю, доступным в области коммуникации с музейным предметом и притягательным. Поэтому дискурс в сфере искусствоведения и музейного дела сейчас сводится к поиску форм репрезентации произведения искусства в выставочном пространстве.

Цель исследования – выявление особенностей репрезентации артефакта в пространстве музейной экспозиции через создание художественного образа.

**Воплощение художественного образа через музейную экспозицию.** Важной особенностью коммуникации музея в сравнении с иными формами информации (телевидение, радио, кино, книги, печатная продукция, интернет) является возможность непосредственного контакта с музейным предметом – подлинником. Таким образом, музей XXI века не может быть лишь хранилищем артефактов, он должен стать местом познания, взаимодействовать с внутренним миром посетителя, оказывать влияние на эмоциональное восприятие экспоната. Все это достигается через музейную экспозицию, которая, по мнению музеолога М.Б. Гнедовского, является «особым синтетическим художественным произведением» [2]. На протяжении своей эволюции музейная экспозиция прошла путь от хаотичного расположения экспонатов в специальном пространстве до законченного экспозиционного образа.

Музейная экспозиция создается путем синтеза средств, вовлекаемых из сфер различных видов искусств – архитектуры, сценографии, драматургии, изобразительного искусства, дизайна. Важнейшую роль в прочтении артефакта в экспозиции музея играет художественный образ, под которым мы понимаем эстетическую категорию, характеризующую особый, присущий только искусству способ (и форму) освоения и преобразования действительности. В широком смысле это средство бытия и трансляции художественной реальности. Это некий уникальный способ и результат синтеза и противостояния чувственного и духовного, реального и идеального. Именно сама способность создания художественного образа выступает явным доказательством самодостаточности художника. Зачастую под художественным образом понимают «акт и результат творческого претворения действительности, когда чувственное восприятие в художественном произведении возводится созерцанием в чистую видимость» [3]. Художественный образ возможно назвать формой мышления в искусстве, чувственным элементом, вызывающим эмоции. Именно яркий, неповторимый и живой образ указывает нам на гениальное произведение искусства. Ни одно произведение искусства не может быть осуществлено без заранее созданного художественного образа.

Проблема создания уникального художественного образа в музейной экспозиции активно дискутируется среди исследователей истории искусства, музеологов и художественных критиков. «Создание целостного образа – носителя интегрированной информации и построение художественно-выразительной среды музея» – одна из задач и целей устройства современной экспозиции [4].

Во второй половине XX века происходят значительные перемены в музейном мире в контексте отношения к роли экспоната в экспозиции: становится более масштабной роль подлинника как первоисточника информации и вводится в научный оборот понятие коммуникативной функции экспозиции. Именно эта функция во многом способствовала нашему современному пониманию значимости музея как диалоговой площадки между посетителем и артефактом. Построение художественного образа становится одной из доминирующих особенностей музейной экспозиции, в которой отчетливо прослеживаются сюжетность, концепция и сценарий, зачастую определенная театрализация. Во многом подобную тенденцию можно пояснить синтезом зрительного образа с разнообразием составляющих его

музейных предметов, возникновением некоего специфического явления со своим языком, смыслом, с художественной и пластической выразительностью замысла.

Одна из тенденций, характерных для создания современной экспозиции и способов прочтения в ней музейного предмета, есть переход научного языка в жанр художественного творчества. Музей через систему своего оригинального художественного языка – музейную экспозицию – становится ретранслятором духовных ценностей, который несет музейному предмету безграничный потенциал его интерпретации. Казалось бы, это открывает перед культурной институцией широчайший ряд возможностей. Но именно здесь кроется, на наш взгляд, одна из серьезных проблем, с которой сталкивается мировое музейное сообщество, – проблема поиска новых методов репрезентации артефакта [5]. В современном стремительно развивающемся мире изменилось и отношение к самому музейному предмету, к предмету как подлиннику, как смыслу культуры. Отказавшись от сухой научности, многие музеи уходят в иную крайность: все чаще и чаще мы можем в смысловом поле музейного предмета столкнуться с фразами «музей без подлинника», «музей как тотальная инсталляция». Здесь уже на первый план вступает не музейный предмет, а музейная экспозиция, которая становится настолько совершенной с точки зрения дизайнера и зрелищности, что артефакт понимается лишь как инструмент для реализации концепции проектирования музейной экспозиции. В этом ракурсе особенно актуален дискурс о методах репрезентации артефакта в пространстве музейной экспозиции, о создании художественного образа.

Тенденциями современной глобализации культуры (в частности, и в отношении к музейному делу) оказываются ускорение ритма жизни человека, стремительность в получении информации и новых культурных кодов. Пересматривается и вся система показа музейных собраний. Человек в среднем тратит 17 секунд на рассмотрение экспоната в музее или картинной галерее, а для узнавания картины требуется еще меньше времени. Но для ее понимания... А ведь зачастую целью грамотно спроектированной экспозиции становится вовсе не показ артефакта для его осознанного изучения, постижения и понимания зрителем. Сейчас сама музейная экспозиция воспринимается как отдельное произведение искусства, во многом отодвигающее подлинник на второй план. Главенствующим становится то, как именно репрезентирован артефакт

в экспозиции, ибо вариантов его показа можно отыскать великое множество.

Как правило, на подсознательном уровне мы воспринимаем музеи как храмы для предметов искусства и истории, иногда даже не задумываясь, что над созданием современных экспозиционных пространств работают десятки профессионалов из разных отраслей науки. Сейчас в музеях сконцентрировано передовое профессиональное оборудование, например, приборы, обеспечивающие качественный световой дизайн, задача которых не только создать определенную атмосферу, но и управлять вниманием зрителя, поддерживать и развивать концепцию выставочного пространства. То есть для того, чтобы предложить нужный художественный образ, задействована масса специальных приемов, методов и средств, которые направлены на притяжение внимания зрителя.

Индивидуальность авторского прочтения экспозиционной темы – одна из важнейших тенденций современного музейного дела. Экспозиция претендует на самостоятельность в качестве художественного синтетического жанра. Куратор, ее создающий, обладает своим неповторимым творческим почерком, стилем интерпретации. Здесь, на наш взгляд, четко очерчена и еще одна проблема создания художественного образа в музейной экспозиции, которая заключается в определенной субъективности автора проекта. Ведь одной из важнейших доминант в критериях оценки масштаба музейного проекта является умение организовать экспозиционный ансамбль так, чтобы подлинные памятники истории и культуры приобрели или не утратили свой первичный смысл.

**К проблеме репрезентации артефакта в контексте его восприятия художником-творцом.** Современным искусствоведением художественная организация экспозиционного пространства музея признана специфической сферой художественного творчества. Под дефиницией «художник» в представленной работе понимается любое лицо, непосредственно причастное к созданию музейной экспозиции, – куратор, дизайнер, искусствовед, экспозиционер, научный сотрудник. При проектировании выставки сейчас в основе лежит художественная составляющая, четко очерчивается роль художника-куратора, который раскрывает исторический, научный и культурный контексты экспозиции. Художественный образ синтезирует фантазию художника и глубокое цельное знание объекта. И здесь выявляется очередная проблема репрезентации артефакта: индивидуализация художественного



прочтения музейного предмета становится одной из главных тенденций. Современные экспозиции характеризуются разнообразием авторских концепций и подходов, которые отражают индивидуальность куратора. На первый взгляд может показаться, что такая тенденция имеет только положительную сторону, но, по нашему мнению, это отнюдь не так. Безусловно, творческая составляющая в проектировании экспозиции должна присутствовать. Сейчас появилось новое понимание роли куратора как «режиссера», музейная экспозиция стала своего рода «спектаклем», в котором используются специальные средства художественного языка и приемы зрелищных искусств. Главные действующие лица в своеобразном спектакле в музее теперь экспонаты, а художник должен правильно передать их смысл и содержание. И вот именно здесь важно отметить, что масштаб экспозиции будет всецело зависеть от индивидуальных и профессиональных качеств личности куратора. Не является исключением ситуация, когда куратор в создании экспозиции исходит из позиции насущных потребностей посетителя, которые формируются общим уровнем современной культуры определенной страны.

Если в первой половине XX века организацией выставочного пространства занимались сами художники или сотрудники музея и его попечители, то сейчас на себя эту роль и ответственность взяли кураторы. Именно личность куратора-творца сегодня становится так называемым мостом между музеем и публикой. Умение завоевать доверие аудитории своими проектами – одна из задач куратора музейных экспозиций. В настоящее время куратор – это отдельно стоящая фигура в культурном пространстве многих стран, зачастую это не сотрудник музея, это творческая и креативная личность, своеобразный медиум между зрителем и экспонатом. Сейчас, как и ранее, кураторы активно продолжают сотрудничество с художниками. Ведь первыми о вопросах и концепциях показа нового искусства задумались именно они: начиная от Казимира Малевича и до Марселя Дюшана. Например, Эль Лисицкий применял в оформлении экспозиции сложное освещение, движущиеся механизмы, использовал гигантские фотоколлажи. А вот художник Даниель Бюрен выражал свои опасения по отношению к феномену кураторства и считал, что многие кураторы применяют работы художников лишь как инструмент самореализации. Дискурс о проблеме репрезентации артефакта в экспозиции и проблеме кураторства ныне получил еще большее развитие. Музейный предмет имеет

бесчисленное множество способов своей презентации в экспозиции, что во многом зависит от чувства вкуса и меры куратора, уровня его образования и глубокого знания темы, выбранной для выставки. Безусловно, при таком подходе присутствует огромная роль субъективизма в подаче информации. Австрийский художник, куратор и теоретик медиаискусства Петер Вайбель замечает: «Пожалуйста, позвольте мне показать вам то, что вижу я» [6]. Эта мысль является квинтэссенцией творческих посылов многих кураторов.

Говоря о способах репрезентации артефакта в пространстве экспозиции, важно понимать, что музейный предмет выступает главным звеном экспозиционного ансамбля, а художественное оформление экспозиции не подчиняет себе смысловую нагрузку музейного предмета. Культурная институция сейчас стоит перед нелегким выбором соблюдения баланса в решении эстетических вопросов, одним из которых является создание художественного образа. Представить художественное произведение необходимо не только доступным для понимания, но и аттрактивным, то есть экспонат должен привлекать внимание своими внешними характеристиками, быть привлекательным. Высокой степенью аттрактивности, безусловно, обладает произведение искусства, которое уже априори отличается созданным художественным образом [7]. Одной из главных задач художника, автора экспозиции является способность вызвать у посетителей представления, с которыми они встречаются или могут встретиться в реальной жизни. Для этого куратор использует ряд специальных приемов и методов. Многие образы переплетаются между собой в применении различных видов искусств. Важно соблюдать грань между личностными художественными переживаниями куратора и индивидуальными смысловыми составляющими артефакта. Экспозиция должна лишь создавать благоприятный фон для презентации экспонатов, но взаимосвязи между ними выстраиваются сами, реализуя открытое интерпретационное поле.

**Заключение.** Следовательно, важнейшую роль в прочтении артефакта в экспозиции музея играет художественный образ. Одна из серьезных проблем, с которой сталкивается сегодня мировое музейное сообщество, – это проблема поиска новых методов репрезентации артефакта. Ныне изменилось и отношение к музейному предмету как подлиннику, как смыслу культуры. Сейчас сама музейная экспозиция становится отдельным произведением искусства, во многом отодвигая сам

подлинник на второй план. В настоящее время важно то, как именно репрезентирован артефакт в экспозиции, ведь вариантов его показа можно отыскать достаточно много.

И здесь выявляется еще одна из проблем репрезентации артефакта: индивидуализация художественного прочтения музейного предмета. Современные экспозиции характеризуются разнообразием авторских концепций и подходов, которые отражают индивидуальность художника-творца или куратора. Его задачей становится не только не потерять научную достоверность предмета, но и тонко построить среду, в которой бы органично прочитывались артефакты. Дискурс о проблеме репрезентации артефакта в экспозиции и проблеме кураторства сейчас получил еще большее развитие. Для артефакта характерно множество способов репрезентации в экспозиции, которые во многом зависят от чувства вкуса и меры куратора, уровня его образования и знания темы, что, безусловно, влечет

за собой определенную роль субъективизма в подаче информации. Между тем, очевидно, что само существование современного искусства во многом определяется именно формой его репрезентации.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Сапанжа, О.С. Основы музейной коммуникации / О.С. Сапанжа. – СПб., 2007. – 116 с.
2. Гнедовский, М.Б. Проектирование прошлого и музей будущего: метаморфозы проектного подхода в музейном деле / М.Б. Гнедовский // От замысла к реализации: сб. науч. тр. / НИИ культуры. – М., 1998. – С. 68.
3. Гегель, Г.В.Ф. Эстетика: в 4 т. / Г.В.Ф. Гегель. – М., 1968. – Т. 1. – С. 44.
4. Майстровская, М.Т. Музей как объект культуры. XX век. Искусство экспозиционного ансамбля / М.Т. Майстровская. – М., 2018. – 678 с.
5. Пантелеева, И.А. Методы репрезентации художественных произведений / И.А. Пантелеева, В.И. Жуковский // Фундаментальные исследования. – 2005. – № 10. – С. 109–110.
6. Петер Вайбель [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.peter-weibel.at>. – Дата доступа: 07.01.2023.
7. Калугина, Т.П. Художественный музей как феномен культуры / Т.П. Калугина. – СПб.: Петрополис, 2001. – 224 с.

*Поступила в редакцию 16.01.2023*

## Влияние средств выразительности сценографии на раскрытие художественного образа кукольного спектакля

Горолевич Т.В.

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

*В статье рассматривается выявление выразительных средств сценографии, что помогает понять особенности создания образных решений кукольных постановок.*

*В разработке сценографии присутствуют три средства выразительности – основные, вторичные, дополнительные. К основным средствам выразительности в кукольном театре относят куклу. Кукла является самостоятельным произведением, художественный образ которой создается художником-постановщиком. Определены важные функции дополнительных и вторичных средств выразительности: цвета, фактуры материалов. Цвет в сценическом пространстве пьесы способен усилить эмоциональную выразительность образа, передать психологическое состояние персонажей в мизансценах. Разрабатывая костюмы для персонажей спектаклей, художники учитывают много различных факторов: согласование с жанром и его стилистикой, соответствие одежды физическим и психологическим данным персонажа, выражение национально-этнографических и исторических особенностей. Сценический костюм обычно полностью обусловлен спецификой сценографического образа. Это проявляется в выборе цветового решения, линий и ритмов. Большое значение для создания сценографического образа имеет фактура материалов, используемых для изготовления предметов, костюмов, декораций и т.д. Выбор материала практически не ограничен. В зависимости от характера отображаемой исторической эпохи, этнической принадлежности и эмоционального состояния персонажей фактура материала может быть гладкой, шероховатой, матовой, глянцевой. В современной сценографии кроме традиционных средств выразительности возникает много новых, которые расширяют образный диапазон театров кукол.*

**Ключевые слова:** средства выразительности, сценография, художественный образ, постановка, действие, кукла, цвет, костюм, фактура, функции, факторы.

(Искусство и культура. – 2023. – № 1(49). – С. 42–46)

## The Impact of Scenography Expressiveness Tools on Revealing the Artistic Image of the Puppet Performance

Gorolevich T.V.

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

*The article considers identification of expressive means of scenography, which helps to understand the peculiarities of creation of figurative decisions of puppet productions.*

*In the development of scenography, three means of expressiveness were identified – basic, secondary, additional. The main means of expression in puppet theater includes the puppet. The puppet is an independent work of art, an artistic image created by the production designer. The article identifies important functions of additional and secondary means of expression: colors, textures of materials. The color in the stage space of the play is able to enhance the emotional expressiveness of the image, to convey the psychological state of the characters in the mise scenes. When designing costumes for the characters of the performances, artists take into account many different factors: the correspondence of the genre and its style, the correspondence of clothing to the physical and psychological character, the expression of national-ethnographic and historical features. The stage costume is usually entirely determined by the specifics of the scenography image. This manifests itself according to the choice of color, lines and rhythms. The texture of materials used for making objects, costumes, decorations, etc. is of great significance. The choice of material is practically unlimited. Depending on the nature of the displayed historical epoch, ethnicity and emotional state of the characters the texture of materials can be smooth, rough, matt, glossy. In modern scenography, in addition to traditional means of expression, there are many new ones that expand the imaginative range of puppet theatres.*

**Key words:** means of expression, scenography, artistic image, staging, action, puppet, color, costume, texture, functions, factors

(Art and Cultur. – 2023. – № 1(49). – P. 42–46)

Адрес для корреспонденции: e-mail: solo7952@yahoo.com – Т.В. Горолевич

Широкий спектр средств выразительности, которые предлагает сценография для создания художественного образа кукольного представления, заключается в бесконечном множестве возможностей и интерпретаций. Выявление взаимосвязей различных видов искусств, их выразительных средств, принципов организации и способов передачи художественного материала помогает понять особенности создания образных решений в сценографии кукольных постановок. Кукольный театр синтетичен по своей природе, хотя степень сближения визуальных, пластических, звуковых позиций может быть различной. От их взаимодействия зависит результат раскрытия художественного образа.

Цель статьи – проанализировать роль средств выразительности в раскрытии художественного образа спектакля на примере анализа некоторых постановок кукольных театров Беларуси последних десятилетий.

От многих других видов искусств кукольный театр отличается способом воплощения сценического образа. В своей практике современный театр кукол использует всё богатство средств – основных, вторичных и дополнительных. Основных всего два: актерское мастерство (актер-кукольник) и объект, выполненный средствами изобразительного искусства (кукла). «Искусство актера и произведение изобразительного искусства приобретают в театре кукол особые черты, особые качества именно потому, что они соединяются здесь, вступают во взаимосвязь и взаимодействие» [1, с. 28–29]. Основными эти средства называют потому, что без них кукольный театр существовать не может. Вторичными средствами являются цвет, перспектива, материал и др. Дополнительные отличаются от вторичных тем, что они не предусматривают применение куклы (актер без куклы, руки актера, маски, натуральный предмет и др.). В едином комплексе все эти средства обогащают искусство театра кукол, расширяют его образный диапазон.

Художественный образ кукольного представления – это мысли и чувства художника, выраженные иносказательно, через метафору. Сценографический образ синтетичен и включает широкий спектр выразительных средств целого ряда искусств. Искусство сценографии в кукольном театре объединяет усилия художника, архитектора, художника по свету, скульптора, дизайнера одежды, композитора и даже мастерство режиссера как автора мизансцен.

Сценография спектакля кукол имеет свой специфический набор выразительных средств и обладает почти неограниченными возможностями. В создании сценографического

образа важную роль играют характер и пластика куклы, архитектурника конструкций (их пропорции и формы), пластика актеров (характер их грима и костюмов), разновидности изображаемой перспективы, свет, цвет, особенности используемых фактур материалов и прочее. Всё это разнообразное количество элементов должно подчиняться единому художественному замыслу и действовать в одном стиле и ритме с музыкой [2].

**Куклы и их роль в спектакле.** К основным средствам выразительности в кукольном театре относят куклу. Кукла является самостоятельным произведением, ее художественный образ создается художником-постановщиком. Вместе с тем значение куклы гораздо шире, поскольку она во многом определяет общее сценическое действие.

Благодаря удачно найденным художником Т. Нерсисян образам кукол стильным и новаторским для белорусской сцены во многом стал спектакль «Чаму старэюць людзі?»<sup>1</sup>. Куклы Т. Нерсисян мягкие, пластичные с широким диапазоном движений относятся к типу планшетных, т.е. управляются непосредственно руками актера, который находится вместе с куклой на сцене, не скрытый ширмой. Пластическое решение усиливает эмоциональную выразительность образов. У персонажей длинные, вытянутые руки, временами напоминающие змей, лишённые индивидуальных черт, обобщенные головы с большими ртами – всё работает на раскрытие образов, гротескных и пугающих, вызывающих жалость и сострадание, заставляющих смеяться и негодовать.

Важным элементом сценографического образа в постановке «Золоченые лбы»<sup>2</sup> также являются куклы. Большинство из них милые и добродушные. Симпатию вызывают даже герои отрицательные. Обобщенная, гротескная пластическая трактовка образов не мешает раскрытию индивидуальности и характера героя. Необычен подход художника к конструкции туловища куклы, выбору материалов и фактуры. В разработке кукол использованы обычные бытовые предметы: вилки, тёрки, чайники, крышки и др. В корпусе куклы применены пружина и прозрачный пластик; головные уборы представлены подстаканником, крышкой от чайника. Всё вместе это создает неповторимый, запоминающийся образ, который помогает раскрыть и донести главную идею произведения до зрителя.

Совсем иначе решены куклы в атмосферном действе «Лялькі Ціма Талера, або

<sup>1</sup>Белорусский государственный театр кукол, режиссер А. Лелявский, сценограф Т. Нерсисян.

<sup>2</sup>Гродненский областной театр кукол, режиссер О. Жюжда, сценограф Л. Микина-Прободяк.

Прададзены смех»<sup>3</sup>. Художник помогает режиссеру «погрузить» зрителя в хитросплетенная загадочной истории мальчика Тима, продавшего свой смех барону Тречу. Кукольные образы удачно передают характер героя и время, в котором происходит действие. В представлении использованы планшетные куклы, в костюмах, соответствующих моде начала XX в. Тим показан как светловолосый мальчишка с улиц европейских городов того времени, в свитере и коротких штанишках на подтяжках. Интересный технический прием применяется, чтобы показать, как становится иным выражение лица мальчика после продажи смеха. Из задорного, смеющегося он превращается в грустного, никогда не улыбающегося. Для этого в определенный момент на смеющееся лицо куклы одевается маска Тима без улыбки, которая крепится с помощью магнитов. Еще один очень запоминающийся персонаж – это барон Треч. В клетчатом костюме-тройке и шляпе. Особенно выразительным образ барона делает его лицо. С большим крючковатым носом, выдающимся вперед подбородком и глазами разного цвета. По сути барон Треч – это нечистая сила. В его характере есть отсылки к Воланду М. Булгакова с его разноцветными глазами. Этот образ притягательный и запоминающийся, отталкивающий и демонический одновременно.

**Роль цвета в создании визуального образа спектакля.** Цвет в сценическом пространстве пьесы способен усилить эмоциональную выразительность образа, передать психологическое состояние персонажей в мизансценах. В спектакле, как и в живописи, использование дополнительных цветов в одной композиции помогает собрать ее в единое целое. Закономерности создания ритмического порядка теплого и холодного в живописи полностью переносятся в сценическое пространство, даже в том случае, когда действие условно. Зритель подсознательно ассоциирует цвет с какими-то смыслами, наделяя его символическим звучанием. Маленькая сцена кукольного театра собирает воедино пространство и делает более насыщенным его цветовое решение. Потребность в применении насыщенного цвета продиктована законами театральной сцены. «Цвет может досказать многое, что не досказано драматургией» [2].

Цвет играет определяющую роль в создании мистической и тревожной атмосферы в постановке «Интервью с ведьмами»<sup>4</sup>

<sup>3</sup>Белорусский театр «Лялька», режиссер М. Климчук, сценограф Д. Горелевич.

<sup>4</sup>Белорусский государственный театр кукол, режиссер Е. Корняк, сценограф Т. Нерсисян.

по мотивам историй братьев Grimm. С самого начала представления в ее цветовом решении зрителя привлекает таинство колдовства. На первом плане в центре появляются стол (гроб), три ведьмы в черных костюмах и в соответствующем гриме. Сценография строится на исторически сложившихся традициях восприятия цвета. Зритель, увидев черную сцену, подсознательно ассоциирует ее со смертью. А когда к черному добавляется красная (карминная) задняя кулиса, это делает еще более выразительным образ нечистой силы.

Разрабатывая реквизит к спектаклю «Николаша»<sup>5</sup>, Л. Скитович «одевает» своих актеров-героев в яркие цветочные, нарочито кукольные костюмы, а героев – кукол в монохромные. Такой прием позволяет показать героя с нескольких ракурсов: извне и снаружи, с определенной дистанцией. «Артисты на первый взгляд сами предстают в роли собственных персонажей, как будто только подстраховавшись игрушечными дублерами. Однако куколовод не маскируется, не растворяется, в представленном действии то, что время от времени в руках артиста появляются куклы, напоминает момент отстранения, момент диалога с самим собой, с внутренним “я” или же наоборот атрибут маскарада, в котором человек только маска. Но как только работа художника исчезает с авансцены или обретает неподвижность, куклой становится артист» [2]. Цвет помогает художнику донести до зрителя идею режиссера А. Лелявского о противопоставлении индивидуальности и толпы, заставляет задуматься о своей жизни и судьбе всего человечества.

Кроме эмоциональной выразительности, порой цвет выполняет важную образовательную функцию, как, например, в пьесе-игре «Волк и семеро козлят» Белорусского государственного театра кукол. Представление вовлекает детей в игру и учит с помощью цвета и формы познавать окружающий мир, развивает фантазию и образное мышление. Цвет и свет – это одни из первых явлений действительности, на которые обращают внимание дети. Если реакция на свет в значительной степени рефлекторна, то выделение цвета требует сосредоточенности и возникновения чувства интереса. Представленные мотивы народных сказок в постановке позволяют маленькому зрителю в игре с формой ассоциативно воспринимать образы.

Гармония цвета с одинаковой насыщенностью красного-синего в спектакле «Гедда Габлер»<sup>6</sup> в полной мере отражает содержание

<sup>5</sup>Белорусский государственный театр кукол, режиссер А. Лелявский, сценограф Л. Скитович.

<sup>6</sup>Гомельский государственный театр кукол, режиссер Н. Слащева, сценограф О. Щербинская.

песы, в которой доминирующими эмоциями являются страсть, восторг, страх, предчувствие надвигающейся трагедии. Красный цвет акцентирует в спектакле самые трагические моменты. Смысловая нагрузка синего цвета является мощным эмоциональным фактором, так как символизирует печаль, грусть и меланхолию главной героини зрелища.

В постановке «Чарамара» в Витебском театре «Лялька»<sup>7</sup>, созданной по мотивам произведения эстонской писательницы Айно Первик, художник-постановщик Д. Горолевич уже в эскизах с помощью цвета организовал пространство с учетом особенностей национальных традиций северного народа. В декорациях, костюмах прослеживается контрастная гамма цветов, которая подчеркивает образы кукол и живого плана. Цветовое решение сценографии помогает передать ощущение климата того места, где происходит сказочная история.

**Факторы создания сценического костюма.** Важность сценического костюма в создании образа персонажа кукольной постановки трудно переоценить. Разрабатывая костюмы для персонажей действия, художники учитывают много различных факторов: согласованность жанра и его стилистики, соответствие одежды физическим и психологическим данным персонажа, выражение национально-этнографических и исторических особенностей. Сценический костюм обычно полностью обусловлен спецификой сценографического образа. Это проявляется в выборе цветового решения, линий и ритмов. В костюме находят отражение социальное положение изображаемого, его возраст, привычки, темперамент. Одежда персонажа свидетельствует об особенностях его характера: кротости, учтивости, аккуратности, лживости, легкости, педантизме, скупости и др. «Облик костюма несет на себе черты тех стилей, в период существования которых он был рожден» [1, с. 111]. Художник в своих работах учитывает особенности национальных и этнографических традиций.

Костюмы актеров являются частью сценографии и вплетаются в художественное полотно спектакля. Интересный вариант костюмов представлен в уже упомянутой ранее постановке «Чарамара». В ее оформлении художник обратился к этническим эстонским традициям в вышивке, вязании, ткачестве. Эти мотивы воплотились также и в костюмах актеров. Рубашки, штаны и юбки не повторяют напрямую народную одежду, а выполнены с элементами стилизации орнамента,

характерными для эстонского ткачества. Декорирование одежды передано методом аппликации, тесьма, нитки и веревочки нашиты на ткань. Орнаментальные мотивы расположены прямоугольником, полосой, вписаны в круг. Костюмы по цветовой гамме очень сдержанные и одновременно «понародному» нарядные, что не мешает восприятию образов кукол.

Интерпретация исторического костюма XVII века используется сценографом в пьесе «Карлик Нос»<sup>8</sup>. Одежда кукол отражает социальное положение героев этого времени. Исторический костюм персонажей сказки – представителей богатого сословия пышен и наряден со сложной отделкой и кружевами. Цвета одежды яркие и открытые. Костюмы же бедных людей более скромные, но все равно с декором и кружевами.

В постановке Гродненского театра кукол «Красная Шапочка» художественные костюмы героев являются одним из выразительных средств сценографии. Спектакль поставлен в жанре гламур-опера для детей и взрослых. Представление имеет два финала: один восходит к первоисточнику, а другой – плод фантазии автора либретто. Это еще одна версия «Красной Шапочки» со счастливым концом. Авторская интерпретация костюмов художником Л. Микиной-Прободяк раскрывает необычный жанр действия и идею режиссера.

**Фактура материалов как выразительное средство создания художественного образа.** Большое значение для создания сценографического образа имеет фактура материалов, используемых для изготовления предметов, костюмов, декораций и т.д. Выбор материала практически не ограничен [3]. Для волшебных, восточных сказок художники останавливаются на дорогих, богатых материалах – бархате, шелке, кашемире, золоте: «Маленький Мук» (г. Гродно); «Карлик Нос» (г. Гомель), «Аладзін», «Чароўная зброя Кэндзо» (г. Витебск). Для белорусских народных представлений сценографы используют традиционные натуральные материалы – лен, хлопок, дерево, глину, стекло и др.: «Ох і залатая табакерка» (г. Витебск), «Дзед і Жораў» (г. Минск), «Ноч перад Калядамі» (г. Минск), «Меч ангела» (г. Молодечно). При создании кукол, масок отдельных элементов декораций художники для выразительности художественного образа часто применяют дерево. В зависимости от характера отображаемой исторической эпохи, этнической принадлежности и эмоционального состояния персонажей

<sup>7</sup>Белорусский театр «Лялька», режиссер М. Климчук, сценограф Д. Горолевич.

<sup>8</sup>Гомельский государственный театр кукол, режиссер В. Матрос, сценограф Н. Баяндина.

фактура материалов может быть гладкой, шероховатой, матовой, глянцевой.

Этнический колорит произведению «Ох і залатая табакерка»<sup>9</sup> Витебского театра «Лялька» придает фактура материала, используемая в костюмах героев, оформлении пространства сцены. Художник, опираясь на традиции народного белорусского ткачества, создает атмосферу праздника, тепла, уюта. Переплетения веревочек, ниток, полос ткани в декорациях отсылают к традиционным тканым изделиям.

Ощущение легкости и воздушности в постановке «Мой вялікі, маленькі дзядуля» того же витебского театра создается применением цветного оргстекла и аппликаций из кусочков ткани. Цветное оргстекло в декорации, изображающее деревья и цветы, позволяет свету проникать сквозь него, придавая действу не-реальность и сказочность.

Куклы к пьесе «Дзед і Жораў» Белорусского государственного театра кукол в первых редакциях сказки В. Вольского были выполнены А. Гониодской из глины в стилистике «народной игрушки». В десятой редакции этого спектакля объекты разработаны художником Л. Скитович – из папье-маше с имитацией фактуры материала. Но при этом куклы все равно сохраняют скульптурность и фактуру глины.

Атмосферу сказочного, снежного леса в музыкальном представлении «Солнышко и снежные человечки»<sup>10</sup> усиливает фактура используемых материалов. Декорации, реkvизит и некоторые куклы сказки выполнены

<sup>9</sup>Белорусский театр «Лялька», режиссер В. Климчук, сценограф Д. Горолевич.

<sup>10</sup>Гродненский областной театр кукол, режиссер О. Жюжда, сценограф Л. Микина-Прободяк.

из металлического, серебристого каркаса и прозрачной тонкой органзы. Персонажи изготовлены из синтетического, белого, короткого меха и вязанных аксессуаров, фактура этих материалов ярко подчеркивает образы и раскрывает тему спектакля.

**Заключение.** Проанализировав роль средств выразительности в раскрытии художественного образа спектаклей кукольных театров Беларуси, можно сделать вывод, что искусство кукольного театра очень быстро развивается, особенно его сценографический язык. В данном исследовании не могли быть охвачены все возможные средства, поэтому проанализированы лишь некоторые, наиболее традиционные (кукла, цвет, костюм, фактура материалов). В разработке сценографии выявлены три средства выразительности – основные, вторичные, дополнительные. Проанализировано одно из основных средств выразительности – кукла и ее роль в спектакле. Определены важные функции цвета, фактуры материалов как средства выразительности в сценографии. На примерах современных постановок рассмотрены факторы создания костюма. В современной сценографии кроме традиционных средств выразительности возникает много новых, которые расширяют образный диапазон театров кукол.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Королев, М.М. Искусство театра кукол. Основы теории / М.М. Королев. – Л.: «Искусство», 1973. – 112 с.

2. «НИКОЛАША». Белорусский государственный театр кукол [Электронный ресурс]. – Режим доступа: [youtube.com/watch?v=qoRvDwkPR7A](https://www.youtube.com/watch?v=qoRvDwkPR7A). – Дата доступа: 09.11.2022.

3. Санникова, Л. И. Художественный образ в сценографии: учеб. пособие / Л.И. Санникова. – 8-е изд., стер. – СПб.: Лань: ПЛАНЕТА МУЗЫКИ, 2022. – 144 с.

*Поступила в редакцию 13.01.2023*

## Традиционные и новационные формы презентации искусства в двустороннем сотрудничестве Беларуси и Италии

*Лоллини А.Д.*

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

*Технологическая революция, начавшаяся во второй половине прошлого века и завершившаяся в 1994 году изобретением Всемирной паутины, привела к социальным и культурным преобразованиям в обществе в целом. Инновации в области ИТ и развитие информационных и коммуникационных технологий (ИКТ) коренным образом изменили способы производства и передачи контента любого рода и способы доступа людей к информации. Актуализация форм презентации искусства становится неизбежной в интернет-пространстве, цифровые технологии доказали свою полезность в поддержке коммуникативных процессов, как онлайн через сайты и социальные сети, так и на местах, для того, чтобы привлечь новую аудиторию и сделать культурную деятельность и участие более доступными. Цифровая среда никогда не заменит реальное посещение музея, но она сможет помочь сделать плоды более доступными, общаться с более широким кругом пользователей, контрастируя с культурной коммуникацией, которая слишком часто остается элитарной. Необходимо ускорить использование коммуникативных возможностей этих новых инструментов, чтобы стимулировать интерес и культурное любопытство общественности, особенно представителей молодого поколения. Эта задача крайне важна и должна лежать в основе дальнейшего формирования выставочных и музейных пространств художественных проектов между Республикой Беларусь и Италией.*

**Ключевые слова:** *формы презентации искусства, традиционные формы, новационные формы, выставки, изобразительное искусство, информационно-коммуникационные технологии, классификация.*

*(Искусство и культура. – 2023. – № 1(49). – С. 47–50)*

## Traditional and Innovative Forms of Presentation of Art in the Bilateral Cooperation of Belarus and Italy

*Lollini A.D.*

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

*The technological revolution, which began in the second half of last century and ended in 1994 with the invention of the World Wide Web, has led to social and cultural changes in society as a whole. IT innovations and the development of information and communication technologies (ICTs) have fundamentally changed the way content of any kind is produced and transmitted, and the way people access information. Actualization of art presentation forms is becoming inevitable, in the Internet space, digital technologies have proven useful in supporting communication processes, both online through websites and social networks, and in the field, in order to attract new audiences and make cultural activities and participation more accessible. The digital environment can never replace a real visit to the museum, but it can help make the works more accessible, communicate with a wider range of users, in contrast to cultural communication, which too often remains elitist. There is a need to accelerate the use of the communication capabilities of these new tools in order to stimulate the interest and cultural curiosity of the public, especially the younger generation. This task is extremely important and should underlie the further formation of exhibition and museum spaces of art projects between the Republic of Belarus and Italy.*

**Key words:** *forms of art presentation, traditional forms, innovative forms, exhibitions, fine arts, information and communication technologies, classification.*

*(Art and Cultur. – 2023. – № 1(49). – P. 47–50)*



В современном, динамично развивающемся мире презентация изобразительного искусства не может оставаться консервативной, неподвижной. Формы ее представления и актуализации постоянно развиваются. С целью продвижения искусства необходимо учитывать существующую, достаточно стройную систему элементов, способствующих этому. Они включают исследовательские, коммуникативные, имиджевые, коммерческие, а также репрезентативные функции. От того, как работает набор подобных элементов, как он воздействует на сознание и «неосознанное психофизическое», можно судить об определенных тенденциях развития изобразительного искусства и состояния культуры в целом. Формы презентации изобразительного искусства основываются на видах и жанрах искусства, а также определенной заданной теме (презентации живописи, графики, декоративно-прикладного искусства, скульптуры, биеннале акварели, пастели, выставка натюрморта, пейзажа или одной картины, а также современные выставочные проекты фото- и видеонаправлений, медиаарта, перформанса и др.) [1].

Цель данной статьи – выявление и анализ традиционных и новационных форм презентации изобразительного искусства в контексте двустороннего сотрудничества Италии и Беларуси.

Выставка представляет собой одну из форм презентаций изобразительного искусства, определенного конкретным местом и временем проведения, заданной концепцией или той либо другой тематикой. Основной отличительной чертой этой формы является ее прямое, эмоциональное и смысловое воздействие на посетителя, живой контакт с ним [2].

Значимость презентации зависит от ряда признаков, таких как статусность, уровень организации, тематическая направленность, целевое назначение, продолжительность функционирования, предмет экспонирования и, естественно, экономический аспект. Данные признаки были определены в процессе исследования белорусско-итальянских взаимодействий в изобразительном искусстве на примере выставочной активности за последние 30 лет.

**Критерии форм презентации искусства.** Статусность проведения презентации имеет немаловажное значение для ее актуализации. Возможно выделение следующих уровней по статусу презентации (всемирные, международные, национальные, региональные, муниципальные и отдельного музея), социальному

статусу (государственные<sup>1</sup>, частные<sup>2</sup>, объединенные), тематической направленности (универсальные, многожанровые, тематические, монографические<sup>3</sup>) [1], целевому назначению (мемориальные<sup>4</sup>, просветительские<sup>5</sup> и ярмарочные), продолжительности функционирования (постоянные, временные, обновляемые), предмету экспонирования (монопредметные и многопредметные), форме восприятия (традиционные и опосредованные) и экономическому аспекту (коммерческие, некоммерческие, смешанные).

Посредством анализа статусности установлено, что всемирных презентаций изобразительного искусства прошло две, международных с одновременным участием Италии и Беларуси – шесть, национальных – двадцать две, региональных – семь, муниципальных – пять, отдельно взятого музея – пятнадцать. Всего в рамках двустороннего сотрудничества состоялось около пятидесяти семи презентаций.

Исследованные нами презентации были представлены в основном (73,6%) государственными учреждениями и организовывались государственными структурами.

По направлению тем выделенные презентации в большинстве монографические, посвященные творчеству одного конкретного художника, на втором месте – многожанровые, включающие представителей разных жанров изобразительного искусства, далее – универсальные, а самые редкие презентации – с тематической направленностью.

Рассмотренные нами экспозиции по целевому назначению в основном (96,8%) просветительские.

Все презентации, прошедшие за 30 лет в рамках двустороннего сотрудничества Италии и Беларуси, были временными, кроме общемирового проекта *Imago Mundi*.

По критерию «предмет экспонирования» в развитии взаимодействий Беларуси и Италии в изобразительном искусстве видна динамика

<sup>1</sup>Государственными считаются презентации, когда показом (представлением) изобразительного искусства занимаются государственные учреждения в лице музеев, муниципальных выставочных залов и других государственных институтов.

<sup>2</sup>Частными являются презентации, которые проводятся независимыми от государства институтами, галереями, меценатами и другими частными лицами.

<sup>3</sup>Монографические – это презентации, посвященные одной теме или одному конкретному художнику.

<sup>4</sup>Мемориальные – презентации, которые созданы в память о выдающемся событии или лице и могут проходить на памятном месте либо в памятном здании; выставляются предметы, принадлежавшие историческому лицу и связанные с его жизнедеятельностью.

<sup>5</sup>Просветительские – презентации, которые знакомят посетителей с уникальными произведениями искусства, новыми направлениями и авторами.

плавного перехода от монопредметных<sup>6</sup> выставок, через инсталляции и современное искусство, к многопредметным<sup>7</sup>.

Во всех пятидесяти семи презентациях организаторы умело комбинировали традиционные, представляющие искусство через прямой контакт со зрителем (различные виды выставок, фестивали, ярмарки, аукционы), и опосредованные формы, представляющие изобразительное искусство посредством текстового, зрительного, слухового восприятия (печатные издания; каталоги выставок и отдельных художников, периодические издания, теле- и радио-проекты, интернет-сайты) [1].

В то же время экономический аспект актуально сопоставить с целевым назначением, т.к. данный аспект неразрывно связан с целевым назначением проведенных презентаций. Но за счет возникновения смешанной категории (36,2%) процент просветительских выставок снизился до 59,7%. При этом необходимо подробнее рассмотреть, что произошло с традиционными формами представления изобразительного искусства, где основным и наиболее популярным видом остается выставка.

**Внедрение новейших технологий.** С появлением новейших технологий и материалов, усилением воздействия и распространением информационной среды музеи стараются использовать весь имеющийся арсенал для достижения максимального эффекта воздействия произведений изобразительного искусства на зрителя. Обычным явлением стало открытие выставок, сопровождающееся музыкальными и театральными представлениями, поэтическими чтениями, демонстрацией слайд-шоу, видеоряда или набором других элементов современных технологий для привлечения более широкого круга посетителей [3; 4].

Необходимость дальнейшей популяризации культурного наследия дала толчок к разработке национальных проектов, побуждающих культурные учреждения задуматься о своей роли распространителей знаний и культуры и использовать новые инструменты, позволяющие достичь указанной цели. Правительства и организации, ответственные за культуру, начали понимать важность управления музеями и культурными объектами в соответствии с развитием современного общества, которое, как мы видим, все более широко применяет цифровые технологии. Неоднократно подчеркивалась важность сети Интернет как первого

когнитивного подхода между пользователем/ посетителем и музеями. Эти соображения находят дальнейшее обоснование в важности удовлетворения информационных потребностей более или менее отдаленных туристических потоков, определенных категорий пользователей (например, людей с ограниченными возможностями) и максимальной открытости для той части гражданского общества, и, прежде всего, для молодого поколения, которые посещают музеи все реже и реже как заведомо непривлекательные. Посетителям должны быть предложены мультимедийные инструменты, распространяющие научный контент за счет интеграции текстов, изображений, аудио и видео, присоединяющие таким образом к традиционным системам познания. Сегодня важно подойти к новой идее музея, понимаемого как место исследований и инноваций.

Именно по этой причине музеи больше не могут позволить себе оставаться закрытыми в своей статичной природе, ограничиваясь выставкой коллекций в пыльных витринах. Они, несмотря на то, что являются частью наследия большой культурной ценности, просят возможности выразить себя, сделать себя более известными и понятными, донести свою ценность и уникальность до людей. Коммуникации и мероприятия по улучшению уже не могут считаться просто «дополнительными услугами», как считалось еще несколько лет назад, а должны стать точкой опоры миссии музея.

**Заключение.** Главной проблемой новационных форм презентации изобразительного искусства является ложное визуальное восприятие, при котором представляемый объект или произведение искусства воспринимаются в искаженном виде. Например, часто возникает ситуация, когда произведение того или иного автора, высылаемое в электронном виде, благодаря техническим возможностям (фотосъемка, компьютерная обработка и пр.) в собственном оригинале проигрывает его электронной версии.

Музейные учреждения активно вовлекаются в цифровую трансформацию, но лишь небольшая часть из них смогла понять масштабы этого явления и найти применение потенциалу более совершенных технологических инструментов, чтобы лучше соответствовать новым потребностям аудитории, которая больше не удовлетворена тем, что пассивно наслаждается коллекциями произведений искусства, но которая, наоборот, желает, чтобы посещение музея стало ценным культурным опытом, в котором последний должен быть главным героем.

<sup>6</sup>Монопредметные – на выставке экспонируются предметы одного вида, например, произведения живописи, фотографии, вещи, документы.

<sup>7</sup>Многопредметные – выставки представляют несколько видов предметов, объединенных по иному признаку.

Большинство итальянских музеев и практически все музеи Республики Беларусь оказались неготовыми воспринять преобразования, вызванные этой мощной цифровой революцией, и столкнулись со значительными трудностями при разработке новых стратегий, учитывающих подобные изменения.

Музей, решивший использовать цифровые инструменты, чтобы заслужить доверие, должен уметь «думать цифрой» во всех сферах деятельности. Однако наиболее важным аспектом остается соответствие своей миссии: технология никогда не может представлять собой цель, а быть просто средством для передачи содержания и распространения культуры инновационными способами. Цифровая среда никогда не сможет заменить реальное посещение музея, но она позволяет сделать экспозиции более доступными, общаться с более широким кругом пользователей, контрастируя с культурной коммуникацией, которая слишком часто остается элитарной. Необходимо ускорить использование коммуникативных

возможностей этих новых инструментов, чтобы стимулировать интерес и культурное любопытство общественности, особенно представителей молодого поколения. Эта задача крайне важна и должна быть положена в основу дальнейшего взаимодействия выставочного и музейного пространства Беларуси и Италии.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Формы актуализации изобразительного искусства в современном культурном пространстве [Электронный ресурс]. – Режим доступа: [https://studwood.net/759830/kulturologiya/sovremennye\\_formy\\_aktualizatsii\\_izobrazitelnogo\\_iskusstva\\_moskve](https://studwood.net/759830/kulturologiya/sovremennye_formy_aktualizatsii_izobrazitelnogo_iskusstva_moskve). – Дата доступа: 26.01.2023.
2. Рудаков, Г. Современное искусство: зачем ему технологии и кто его объяснит [Электронный ресурс] / Г. Рудаков // РБК Тренды. – Режим доступа: <https://trends.rbc.ru/trends/innovation/6019739e9a79>. – Дата доступа: 29.12.2022.
3. Пилко, И.С. Услуги музеев в электронной среде / И.С. Пилко // Вестн. Кемеров. гос. ун-та культуры и искусств. – 2011. – № 16. – С. 22–28.
4. Федина, Е.В. Биеннале и фестивали как форма актуализации современного искусства: на примере проектов Фонда «Современная графика»: дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.09 / Е.В. Федина; С.-Петербург. гуманитар. ун-т профсоюзов. – СПб., 2009. – 210 л.

*Поступила в редакцию 24.01.2023*

## Художник-педагог А.Ф. Карпан: некоторые аспекты преподавательской деятельности и творчества

Исаков Г.П.

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

*В статье рассматриваются некоторые этапы жизни, учебы, педагогической и творческой деятельности преподавателя и художника Александра Федоровича Карпана. На кафедре изобразительного искусства, где в разные годы работали выпускники художественных учебных заведений Москвы, Ленинграда, Владивостока, Одессы, Вильнюса, Минска, на протяжении трех с половиной десятилетий преподавал выпускник художественно-графического факультета Витебского государственного педагогического института имени С.М. Кирова (ныне ВГУ имени П.М. Машерова). Художник-педагог А.Ф. Карпан, с одной стороны, продолжил традиции художественно-графического факультета, а с другой – на долгие годы стал его лицом и символом. За десятилетия художественно-педагогической деятельности живописец внес значимый вклад в изобразительное искусство республики. Среди его учеников члены Белорусского союза художников, преподаватели и учителя учебных заведений, которые также придерживаются традиций Витебской художественной школы. В данной работе освещаются тематическая направленность и некоторые стилистические аспекты живописных и графических произведений художника. Материалы исследования дополнены воспоминаниями и размышлениями самого художника-педагога, его родных и коллег.*

**Ключевые слова:** художник-педагог Александр Федорович Карпан, витебский художественно-графический факультет, акварельная живопись, рисунок, набросок, шарж, натюрморт, пейзаж, портрет.

*(Искусство и культура. – 2023. – № 1(49). – С. 51–56)*

## The Teacher and Artist A.F. Karpan: Some Aspects of Teaching and Creative Work

Isakov G.P.

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

*Some stages of life, studies, pedagogical and creative work of teacher and artist Alexander Feodorovich Karpan are considered in the article. The graduate of Vitebsk State S.M. Kirov Pedagogical Institute (Vitebsk State P.M. Masherov University) Art Faculty taught at the Department of Fine Arts for thirty-five years together with his colleagues-graduates from Moscow, Leningrad, Vladivostok. Odessa, Vilnius, Minsk art education establishments. Teacher-artist A.F. Karpan continued the traditions of Art Faculty, on the one hand, and became its symbol during many years, on the other. Over dozens of years of teaching and pedagogical activities the painter contributed considerably into the fine arts of the Republic. Among his students are members of the Belarusian Union of Artists, teachers of education establishments which also adhere to the traditions of Vitebsk art school. The paper centers round the thematic direction and some stylistic aspects of the artist's painting and graphic works. The research materials are supplied with reminiscences and thoughts of the artist-teacher himself, his family and colleagues.*

**Key words:** teacher and artist Alexander Feodorovich Karpan, Vitebsk Art Faculty, water-color painting, drawing, sketch, caricature, landscape, portrait.

*(Art and Cultur. – 2022. – № 4(48). – P. 51–56)*

В августе 2016 г. завершился земной путь художника и педагога Александра Федоровича Карпана (1953–2016).

Жизненный и творческий шлях каждого живописца уникален и неповторим. Редко

выбранная художником творческая стезя оказывается широкой, ровной и гладкой дорогой, ведущей к вершинам мастерства; гораздо чаще она представляет собой ухабистую, с множеством опасных преград и виражей

Адрес для корреспонденции: e-mail: [isakov.g.p@yandex.ru](mailto:isakov.g.p@yandex.ru) – Г.П. Исаков

тропу, скользкую, с обилием неожиданных, далеко не всегда приятных сюрпризов. Одни (очень не многие) художники становятся ба-ловнями судьбы, достигают успеха, признания, почитания и, как следствие, значительных материальных благ; дорога других (многих) – провести всю жизнь в поисках себя, попытках приблизиться к идеалу, художественных баталиях на фронтах искусства, до конца дней прозябать в бедности и сгнуться в неизвестности. Немногим из последних заслуженное при жизни воздается лишь после смерти. Путь одних – короткая яркая траектория быстро сгорающей кометы, другим предначертаны десятилетия совершенствования мастерства с расцветом творчества в последние десятилетия жизни. Среди творцов встречаются гении, поцелованные Богом, кому в искусстве многое дается как бы само собой, легко и просто, но подавляющее большинство художников прокладывают свой путь в искусстве через неимоверные усилия, «обливаясь» потом и кровью. Не так часто труд на художественном поприще у творческих людей согласуется с преподавательской деятельностью. Последняя отнимает немало сил, времени, жизни художника, одновременно являясь источником новых идей и вдохновения, так как юность «зеленых» учеников заряжает, заставляет и учителя чувствовать себя молодым, способным на многое.

Цель статьи – проанализировать некоторые этапы жизни, преподавательской деятельности и творчества Александра Федоровича Карпана, рассмотреть особенности тематической направленности и некоторые стилистические аспекты живописных и графических работ художника.

**Начало пути.** Своим нелегким путем в жизни и творчестве прошел и витебский художник и педагог Александр Федорович Карпан. Он родился в семье военного в г. Старокопачинской Хмельницкой области Украины 6 ноября 1953 года. Семья много ездила по гарнизонам – Старокопачинской, Новоград-Волынский, Слуцк. А.Ф. Карпан вспоминал, что с раннего детства хотел рисовать; возможно, потому, что рисовала мама. В Новоград-Волынской мальчик поступил в художественную студию. Будущий мастер кисти на всю жизнь запомнил, что на вступительном экзамене писал натюрморт с кирпичом и бутылкой, а по его итогам удостоился лестного замечания учителя: «Этот мальчик будет художником, если лениться не будет...»<sup>1</sup>. После студии А. Карпан хотел продолжить обучение в художественной школе, но перелом

руки нарушил все планы (к моменту выздоровления учебный год был уже в разгаре). Так и не довелось мальчику позаниматься в учебном художественном заведении. Но юноша рисовал самостоятельно.

Во время службы в армии А.Ф. Карпан выполнял все оформительские работы в части; «для себя» рисовал портреты сослуживцев, писал натюрморты, штудировал пластическую анатомию Г. Баммеса<sup>2</sup>.

**Учеба на витебском худграфе.** В 1974 г. после службы в армии и женитьбы А.Ф. Карпан поступил на художественно-графический факультет Витебского государственного педагогического института имени С.М. Кирова. Выбор учебного заведения был не случайным. В Луцке мама А.Ф. Карпана работала в библиотеке технологического института, где ей на глаза попала зачетка студента, который ранее (до перевода) учился на художественно-графическом факультете в Витебске. Перечень специальных и художественных дисциплин, изучаемых на худграфе, убедил всех членов семьи в серьезности подготовки в учебном заведении. И выбор был сделан!

Одноруководчик А. Карпана А. Люцко вспоминал, что «сразу, как было принято тогда, в сентябре поехали в колхоз на уборку картофеля... Вечером после работы были замечательные посиделки у костра: пекли картошку, пели песни. Саша Карпан прекрасно играл на гитаре, знал много песен, народ тут же приобщался, рассказывали разные истории, байки, анекдоты. У Саши было прекрасное чувство юмора, общаться с ним было всегда приятно и интересно»<sup>3</sup>.

Вместе с А. Карпаном в группе учились упомянутый выше А. Люцко, Ю. Руденко, А. Санковский, Л. Коваленко, В. Мехович (впоследствии закончил БГТХИ в Минске); несколько человек из группы позже стали членами Белорусского союза художников. Куратором группы и преподавателем рисунка был А.И. Мемус (выпускник Ленинградского института живописи, скульптуры и архитектуры). Акварельную живопись преподавал И.М. Столяров (окончил Московский полиграфический институт), а масляную – В.А. Андросов (выпускник Ленинградского института живописи, скульптуры и архитектуры). Благодаря содействию И.М. Столярова вопреки учебной программе А.Ф. Карпану, единственному на курсе, было разрешено выполнять задания по живописи и композиции в акварели все пять лет обучения на факультете.

<sup>1</sup>Воспоминания А.Ф. Карпана. Записаны Г.П. Исаковым в июле 2016 г.

<sup>2</sup>Воспоминания А.Ф. Карпана. Записаны Г.П. Исаковым в июле 2016 г.

<sup>3</sup>Из воспоминаний А.А. Люцко (март 2021 г.).

Скульптор И.И. Колодовский, вспоминая студенческие годы А. Карпана, отмечал случай, отложившийся у него в памяти. Занятия студенческого кружка скульптуры, которым руководил И.И. Колодовский, посещал и А. Карпан. Следует заметить, что в 1960–1970-е годы на единственный в Беларуси художественно-графический факультет многие поступали, как правило, пытаясь осуществить мечту стать художником. В этой связи студенты особое внимание во время учебы уделяли специальным художественным дисциплинам, среди которых была и скульптура. Всем желающим предоставлялась возможность непродолжительный курс аудиторных занятий дополнить работой на кружке, где в отличие от обязательных по программе заданий можно было воплотить собственные творческие замыслы. Именно такой замысел А. Карпана и удивил руководителя Ивана Ивановича Колодовского. На занятиях кружка студент лепил беременную женщину. Впоследствии выяснилось, что тема появления новой жизни была очень актуальной для четы Карпан в тот период, т.к. в молодой семье ожидалось рождение первенца.

Следует подчеркнуть, что Светлана Карпан на протяжении всего вместе пройденного пути проявляла интерес к творчеству мужа, участвовала в обсуждении его работ и отборе последних для выставок. С.А. Карпан вспоминает: «Мне было очень приятно, когда он (А. Карпан) прислушивался к моему мнению, я ощущала себя причастной к его творчеству и гордилась этим»<sup>4</sup>. Главным учителем в творчестве и специальности А.Ф. Карпан считал И.М. Столярова, который был для него наставником и во время учебы на факультете, и в самые непростые первые годы преподавания на кафедре изобразительного искусства.

Известный искусствовед Н.А. Гугнин вспоминал, что в 1979 г. во время подготовки к защите дипломной работы А. Карпан регулярно представлял материалы на заседаниях кафедры, при этом руководивший дипломом И.М. Столяров критику в адрес своего подопечного воспринимал с долей негатива, а сам дипломник внимательно и «с интересом всех выслушивал, хотя видно было, что авторитетом для него был руководитель»<sup>5</sup>.

**Преподавание и творчество.** После окончания в 1979 г. Витебского государственного педагогического института имени С.М. Кирова воспитанник художественно-графического факультета А.Ф. Карпан преподавал на кафедре изобразительного искусства тридцать пять лет (до 2014 г.). Для роста профессионального

мастерства А.Ф. Карпан считал неопределимой возможностью регулярно проходить курсы повышения квалификации при учебных художественных заведениях Москвы и Ленинграда/ Санкт-Петербурга. Сам он дважды осваивал подобные курсы (по 4 месяца): сначала при Московском государственном педагогическом институте им. В.И. Ленина (преподавали Н.Н. Ростовцев, Е.В. Шорохов, К.М. Максимов), а затем в Санкт-Петербургском академическом институте живописи, скульптуры и архитектуры им. И.Е. Репина Российской академии художеств (преподаватели М.М. Герасимов, К. Ли, Д.И. Волкова) (окончил с отличием).

Важной вехой в жизни и творчестве А.Ф. Карпан считал 1990-й год, когда он посетил музеи и галереи Германии, Бельгии, Голландии и увидел воочию произведения великих европейских мастеров. В когорте живописцев, чье искусство сыграло значительную роль в формировании его как художника, А.Ф. Карпан называл имена прежде всего Э. Уайта, И. Репина, И. Левитана, В. Серова, М. Врубеля<sup>6</sup>.

Говоря о педагогической деятельности, А.Ф. Карпан подчеркивал, что преподавательская работа «заставляет навести “порядок” прежде всего в собственной голове». Акцентировал внимание на том, что «студенты дают преподавателю не меньше, чем им наставник», т.к. «они не знают, что так нельзя и ищут...» (тем самым обогащая арсенал наставника). В работе А.Ф. Карпан придерживался методического принципа: «Пришел, увидел, поставил диагноз, указал на ошибки, рассказал, как исправить, при необходимости показал»<sup>7</sup>. Кандидат искусствоведения С.В. Медвецкий признавался: «В нашей группе за работы студентов он (А.Ф. Карпан. – Г.И.) садился редко, всегда пытался донести словами недостатки, и когда мы их осознавали, то исправляли или даже переписывали работу»<sup>8</sup>.

А.Ф. Карпан на протяжении четверти века руководил кружком рисунка обнаженной натуры для студентов старших курсов художественно-графического факультета. Значительное время на занятиях отводилось художником на то, чтобы «правильно» усадить или поставить натуру, найти наиболее выразительные для конкретной фигуры ракурсы. Часто А.Ф. Карпан сам рисовал на кружке, и тогда занятие превращалось в своеобразный мастер-класс. Художник, как

<sup>6</sup>Воспоминания А.Ф. Карпана. Записаны Г.П. Исаковым в июле 2016 г.

<sup>7</sup>Воспоминания А.Ф. Карпана. Записаны Г.П. Исаковым в июле 2016 г.

<sup>8</sup>Из воспоминаний С.В. Медвецкого (2021 г.).

<sup>4</sup>Из воспоминаний С.А. Карпан (апрель 2022 г.).

<sup>5</sup>Из воспоминаний Н.А. Гугнина (март 2022 г.).

правило, выбирал один из самых выразительных ракурсов, а значительная часть студентов старалась разместиться за спиной преподавателя, чтобы видеть весь процесс выполнения рисунка мастером и побольше увидеть, запомнить, усвоить, впитать... А.Ф. Карпан предпочитал работать в смешанной технике, используя мягкие материалы: мягкий карандаш, ретушь, соус (белый, серый разных оттенков), сангину, сепию. Могло показаться странным, но художник, будучи признанным графиком, не стеснялся пользоваться даже на занятиях кружка пластической анатомией Г. Баммеса, словно показывая студентам, что учиться и совершенствоваться рисовальщику, даже весьма искусственному, необходимо постоянно. Нередко графические работы, начатые на кружке со студентами, позднее можно было увидеть завершенными в экспозиционном варианте на художественных выставках разного уровня.

С 1991 года А.Ф. Карпан член Белорусского союза художников. Основную тему своего творчества художник сформулировал так: «О человеке через используемые им повседневные вещи». Работал, в основном, в таких жанрах, как пейзаж (этюд-картина; этюд на состояние), натюрморт, портрет (акварели (на образ), рисунки)<sup>9</sup>.

Как уже отмечалось выше, А.Ф. Карпан рисовальщик очень высокого уровня. «Коньком» среди его графических работ было изображение обнаженной натуры (прежде всего женской); в них художник показал себя мастером, виртуозно владеющим пластическим языком рисунка и техникой работы мягкими материалами (сангина, соус, пастель, уголь), его рисунки отличает не только внешняя эффективность графической техники, но и глубокое знание пластической анатомии. Графические работы художника, при кажущейся некоторой незавершенности, отличаются композиционной выстроенностью и выразительностью («Набросок», 1997; «Сидящая модель», 2001).

Те, кто имел возможность видеть, как А.Ф. Карпан работал над портретом, оказывались в непростом положении. С одной стороны, у неискушенного зрителя могло сложиться впечатление необычайной легкости при выполнении мастером рисунка с натуры, с другой – знатоки понимали сколько труда и опыта стоит за каждым штрихом имеющегося дар от Бога художника. Анализ и грамотность построения в сочетании с остротой портретной характеристики, переданной через досконально сработанные детали, лежали

в основе создания мастером содержательных глубоких образов.

Примечательной гранью графического таланта художника было искусство шаржа. Художник умел в нескольких штрихах, точно и емко дать заостренную характеристику персонажа, сделав акцент на главных особенностях образа. Увлечение А. Карпана шаржем проявилось еще в студенческие годы. А. Люцко писал, что «перед выпускными экзаменами была выпущена большая стенгазета – это творческие шаржи на преподавателей и студентов, отображающие интересную жизнь факультета; это было коллективное творчество /.../ Прошковича К., Карпана А., Меховича В., Руденко Ю.»<sup>10</sup>.

(В связи с вышеизложенным вспоминается один показательный эпизод из жизни мастера. А.Ф. Карпан рассказывал о курьезном случае, когда во время очередного вояжа в Европу после открытия художественной выставки на фуршете он познакомился с местным художником, и в память о встрече предложил ему обменяться шаржами, сделанными друг с друга. За пару минут, сделав набросок, он подарил шарж европейскому соратнику по искусству. Тот же в ответ расстроился и сообщил, что он приверженец формального искусства и так не может.)

Следует особо подчеркнуть, что часто и в живописных произведениях художника в основе лежит графическое начало: графические принципы в решение композиции, выверенная конструктивность и сработанность (выточенность) предметов и деталей (будь то портрет, пейзаж или натюрморт), своеобразное специфическое решение фонов.

А.Ф. Карпан относил себя к приверженцам так называемой чистой акварели; старался шагать в ногу со временем и быть в курсе современного состояния акварельной живописи (из акварелистов наиболее близкой по технологии письма художник называл Елену Базанову)<sup>11</sup>. Акварельные работы А.Ф. Карпан начинал, как правило, по-сырому, а заканчивал – по-сухому (многосеансная живопись).

В стилистическом хаосе сегодняшнего художественного пространства творчество А.Ф. Карпана выглядит довольно традиционным. В то же время его акварели поражают зрителей ярким и современным звучанием, гармоничным сочетанием известных классических приемов акварели и новаторства в создании изобразительных форм. Художнику присуще удивительно живописное видение

<sup>10</sup>Из воспоминаний А.А. Люцко (март 2021 г.).

<sup>11</sup>Воспоминания А.Ф. Карпана. Записаны Г.П. Исаковым в июле 2016 г.

<sup>9</sup>Воспоминания А.Ф. Карпана. Записаны Г.П. Исаковым в июле 2016 г.

натуры, неординарное мастерство владения акварельной техникой. Высокая профессиональная грамотность, выразительность и легкость индивидуальной манеры акварельного письма отличают творчество А.Ф. Карпана [1].

Натюрморт – один из приоритетных жанров в творчестве мастера. Каждая композиция натюрморта – это до мелочей продуманная мизансцена. Художник составляет их из самых разнообразных, порой, казалось бы несопоставимых по характеру объектов и добивается иллюзорной схожести в отображении пластики предметов («Натюрморт с головой Вольтера», 1995; «Натюрморт со скрипкой», 1997; «Натюрморт с вяленой рыбой», 2002) [1]. В композициях А. Карпана часто встречаются как антикварные, так и просто старые бытовые вещи, которые еще хранят на себе тепло чьих-то прикосновений. Прошлое, которое нам уже не принадлежит, превращается в настоящее, обычное – в необычное, повседневное – в исключительное... В акварелях А. Карпана основная роль принадлежит выразительной пластике форм, разнообразной живописной фактуре, которая то «материализуется», приобретает вид конкретных вещей, то существует независимо от них, как условный графический прием. Нередко фоном композиций служат пятна удачно ритмически организованного чистого и насыщенного цвета. Здесь краска свободно течет, набрызгивается, проскребаётся лезвием, смывается... («Старые самовары», 1996; «Натюрморт с гранатами», 1997; «Старый металл», 2000) [1].

Отдельная тема в жанре натюрморта у А.Ф. Карпана – цветы. Сочетание досконально и убедительно написанных «живых» цветов, сгруппированных в сложные композиционные структуры, и формальных, богато декорированных фонов придает произведениям своеобразное звучание, когда условность задних планов делает более выразительным, оттеняет дыхание жизни, голос «настоящего» в натюрморте («Пионы», 2003).

Говоря о своих пейзажных работах, А.Ф. Карпан выделял среди них две основные градации – этюд-картину («Зима в старом городе», 2009) и этюд на состояние («Гроза уходит», 1997; «Хмурый день», 2001)<sup>12</sup>. В пейзажах А.Ф. Карпана преобладают лирические природные мотивы: уголки неброской белорусской природы, близкие сердцу художника места его родной Украины, пейзажи, выполненные в многочисленных поездках и на

пленэрах, в том числе за рубежом («Полдень», 2000; «Оттепель», 2014).

Н.А. Гугнин делился воспоминаниями: «Сашу отличало удивительное умение работать на пленэре. Я участвовал с ним вместе на Первом (областном) пленэре И.Ф. Хруцкого. В зависимости от выбранного мотива он вел этюд как законченное произведение или как материал для работы в мастерской, блестяще используя всю богатейшую палитру технических приемов»<sup>13</sup>.

Разнообразны городские пейзажи художника. Это укромные уголки и величественные храмы ставшего родным Витебска («Воскресное утро», 2014; «Зимнее утро», 2011; «Витебск. Успенский собор», 2016), монументально строгие набережные Санкт-Петербурга («Зима в Санкт-Петербурге», 1992) и построенные по принципу коллажа урбанистические композиции, с формальными пластическими элементами, навеянные европейскими городами («Силуэты Нинбурга», 1991, «Мой Нинбург», 2002; «Пора цветения», 2002; «Кёльн», 2007).

А.Ф. Карпан признавался, что в своих живописных портретных работах делал акцент на поисках и создании образа. В некоторых акварельных портретах художник предпринимает попытку отобразить сложное психологическое состояние персонажа, упомянутые картины проникнуты теплом реальной жизни, в них очень точно передается портретное сходство («Лето», 1985; «Мужской портрет», 1994), другие напротив обретают философскую отстраненность, холодность и обобщенность («Венецианские метаморфозы», 2000; «Осень», 2001).

Александр Федорович был одним из инициаторов и организаторов творческого объединения художников-акварелистов «Витебская акварель» (1995). Художник являлся «теневым» лидером организации. Во многом именно благодаря его усилиям объединение на протяжении двух десятилетий проводило активную выставочную и научно-практическую деятельность, претворяя в жизнь различные художественные проекты, среди которых международное биеннале «Акварельная сябрына», и научные симпозиумы по проблемам акварели [2].

**Заключение.** Как уже отмечалось выше, для достижения высот профессионального мастерства даже при наличии таланта необходимым условием для художника является каждодневный упорный труд.

Творца в течение жизни постоянно оценивают, сравнивают... Его сопровождает соблазн

<sup>12</sup> Воспоминания А.Ф. Карпана. Записаны Г.П. Исаковым в июле 2016 г.

<sup>13</sup> Из воспоминаний Н.А. Гугнина (март 2022 г.).



слушать и слышать только тех, кто, оценивая творчество художника, хвалит, превозносит последнего, не скупясь на эпитеты в превосходной степени, и стараться не обращать внимания на негативные высказывания критиков. (Следует отметить, что и похвала, и критика бывают обоснованными, заслуженными, и, мягко говоря, не очень). Но, пожалуй, один самый важный критерий для художника – самокритичность.

За несколько недель до конца жизненного пути в разговоре с автором статьи А.Ф. Карпан говорил, что нельзя довольствоваться достигнутым, о необходимости сделать следующий шаг в собственном творчестве. Хорошо осознавая значимость и степень созданного, художник задумывался о будущем, стремясь найти продолжение... За мастерством и виртуозностью портретов, натюрмортов и пейзажей, ставших своеобразным брендом, должно было проявиться нечто качественно иное, новое... И мастер напряженно и мучительно старался нащупать ступени, ведущие в творчестве дальше... Но поиск и созревание новых идей и тем требуют времени, а этого как раз в наличии и не оказалось. К большому сожалению, почитателям творчества А.Ф. Карпана не довелось увидеть новые грани дарования художника.

За последние два десятилетия А.Ф. Карпан добился признания и наивысших оценок специалистов и зрителей. Художник принял участие в ряде крупных художественных проектов, среди которых международные акварельные бьеннале в Каунасе (Литва), Шэньжэне (КНР), Санкт-Петербурге и Петрозаводске

(Российская Федерация), Витебске и Полоцке (Республика Беларусь).

Работы А.Ф. Карпана находятся в собраниях Полоцкого историко-архитектурного музея-заповедника, Витебского художественного музея, отдела культуры г. Нинбурга (ФРГ), отдела культуры г. Вецлара (ФРГ), Союза художников г. Бремена (ФРГ), общества белорусско-немецкой дружбы г. Куксхафена (ФРГ), а также в частных коллекциях Австрии, Англии, Беларуси, Бельгии, Германии, Греции, Израиля, Италии, Ирландии, Канады, Китая, Латвии, Польши, России, США, Украины, Франции, Чехии и Эстонии.

В контексте вышеизложенного примечательно и символично то обстоятельство, что одним из значимых мероприятий, организованных в 2022 г. в Национальном художественном музее Республики Беларусь, стала персональная выставка акварели А.Ф. Карпана.

За десятилетия художественно-педагогической деятельности А.Ф. Карпан внес важный вклад в изобразительное искусство Беларуси; среди его учеников члены Белорусского союза художников, преподаватели и учителя учебных заведений, которые продолжают традиции Витебской художественной школы, сея разумное, доброе, вечное.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Александр Карпан. Акварель / авт. вступ. ст. М.Л. Цыбульский. – Витебск: Формат, 2002. – 12 с.
2. Цыбульский, М.Л. Карпан Александр Федорович / М.Л. Цыбульский // Регионы Беларуси: энцикл.: в 7 т. / редкол.: Т.В. Белова (гл. ред.) [и др.]. – Минск: Беларус. Энцыкл. імя П. Броўкі, 2010. – Т. 2: Витебская область. Кн. 1. – С. 479–480.

*Поступила в редакцию 24.01.2023*

# Музеялагічная парадыгма засваення культурнай спадчыны гістарычнага горада

Джумантаева Т.А.

Нацыянальны Полацкі гісторыка-культурны музей-запаведнік

У год гістарычнай памяці, якім абвешчаны ў нашай краіне 2022 год, нам падаецца актуальным зварот да даследавання праблем засваення гісторыка-культурнай спадчыны краіны музейнымі сродкамі. У артыкуле разглядаецца музеялагічная парадыгма засваення гісторыка-культурнай спадчыны гістарычнага горада, алгарытм якой выглядае наступным чынам: публічная памяць – гісторыка-культурная спадчына – музей-запаведнік – культурная прастора гістарычнага горада (крэатыўная прастора) – мясцовая супольнасць. Інтэграцыя музея ў прастору гістарычнага горада адбываецца метадамі музеіфікацыі і рэпрэзентацыі культурнай спадчыны праз ажыццяўленне партыцыпатыўнай праектнай дзейнасці, у якой галоўная роля адводзіцца творчасці прадстаўнікоў мясцовай супольнасці. Крэатыўная прастора гістарычнага горада разглядаецца як шматгранны і суцэльны феномен культуры, стварэнне якога можа быць звязана з музейнай дзейнасцю. У метадалагічным плане пры падыходзе да праблемы мэтазгодна абпіраецца на палажэнні перспектывага ў музеялогіі даследчага накірунку, распрацаванага вядомым музеёлагам Т. Шолай, – мнемасофіі (навука пра публічную памяць). Мнемасофія канцэптуалізуе музеі як асноўныя формы публічнай памяці. Спадчына фарміруецца калектывным сацыяльным вопытам і пры дапамозе навукі набывае сваю вышэйшую якасць – становіцца публічнай памяццю.

**Ключавыя словы:** гістарычны горад, культурная спадчына, мнемасофія, музеіфікацыя, публічная памяць, рэпрэзентацыя.

(Искусство и культура. – 2023. – № 1(49). – С. 57–60)

# Museological Paradigm of the Development of the Historical City Cultural Heritage

Jumantayeva T.A.

National Polotsk Historical and Cultural Museum-Reserve

In the year of historical memory, which was declared in our country in 2022, it seems to us relevant to address the study of the problems of mastering the historical and cultural heritage of the country by museum means. The article considers the museological paradigm of the development of the historical and cultural heritage of a historical city, the algorithm of which looks as follows: public memory – historical and cultural heritage – museum-reserve – cultural space of the historical city (creative space) – local community. The integration of the museum into the space of the historical city takes place by the methods of museumification and representation of cultural heritage through the implementation of participatory project activities, in which the main role is given to the creativity of representatives of the local community. The creative space of the historical city is considered as a multifaceted and continuous phenomenon of culture, the creation of which can be associated with museum activities. In methodological terms, it is advisable to build an approach to the problem on the provisions of a promising research direction in museology – mnemosophy (the science of public memory), developed by the famous museologist T. Shola. Mnemosophy conceptualizes museums as the main forms of public memory. Heritage is formed by collective social experience and, with the help of science, acquires its highest quality – it becomes a public memory.

**Key words:** historical city, cultural heritage, mnemosophy, museumification, public memory, representation.

(Art and Cultur. – 2023. – № 1(49). – P. 57–60)

На сучасным этапе развіцця беларускага грамадства досыць вялікая ўвага звернута на гістарычную памяць як сістэму сацыякультурных метадаў і інстытутаў, якія прызваны кантраляваць і пераўтвараць важныя для сучаснага моманту сацыяльныя веды і каштоўны грамадскі вопыт у інфармацыю пра мінулае для перадачы новым пакаленням. Нездарма «... у мэтах фарміравання аб'ектывных адносін

грамадства да гістарычнага мінулага, захавання і ўмацавання адзінства беларускага народа» 2022 год у Рэспубліцы Беларусь абвешчаны Годом гістарычнай памяці [1].

Сярод розных узроўняў гістарычнай памяці, абумоўленай дыскурсіўнай стратыфікацыяй соцыуму, вылучаецца культурная памяць; яна, па меркаванні нямецкага гісторыка культуры Яна Асмана, умацоўваецца пры дапамозе

Адрас для карэспандэнцыі: e-mail: [tamara.jum@gmail.com](mailto:tamara.jum@gmail.com) – Т.А. Джумантаева

культурных сімвалаў (манумент, тэкст, рытуал) і інстытуцыянальнай камунікацыі (практыка, музейная інтэрпрэтацыя...) [2]. Культурная памяць фармалізавана, а механізмамі яе захавання могуць быць сацыяльныя інстытуты, якія пад уздзеяннем глабалізацыі фіксуюць хуткія змены сацыякультурнага жыцця людзей. Адчуваючы “шок будучыні” (па Э. Тофлеру [3]), яны пад уздзеяннем хвалі гістарычных перамен цалкам адпрэчваюць мінулае, а страта імі культурных узораў замяшчае ранейшыя механізмы памяці. У гэтым кантэксце праблема засваення гісторыка-культурнай спадчыны праз музеялагічныя практыкі набывае асаблівае гучанне і з’яўляецца актуальным напрамкам культуралагічнага даследавання.

Культуралагічны падыход прадугледжвае інтэраванае пазнанне наваколля і створанага чалавекам культурнага сусвету, дыялог матэрыяльных, духоўных і мастацкіх складнікаў гэтага сусвету, а таксама канцэнтрацыю асобных даследчых аспектаў да ўзроўню сістэмнага абгульнення. Рэгіянальнае даследаванне ў культуралагічнай праекцыі павінна стаць падмуркам для вылучэння новага навуковага напрамку, у якім крэатыўная прастора гістарычнага горада будзе разгледжана як шматгранны і сцэльны феномен культуры, стварэнне якога можа быць звязана з музейнай дзейнасцю праз такія музеялагічныя механізмы, як музеафікацыя і рэпрэзентацыя. У метадалагічным плане пры падыходзе да праблемы мэтазгодна абаярацца на палажэнні перспектыўнага ў музеялогіі даследчага накірунку, распрацаванага вядомым музеёлагам Т. Шолай, – мнемасофіі (навука пра публічную памяць) [4]. Мнемасофія канцэптуалізуе музеі як асноўныя формы публічнай памяці. Спадчына фарміруецца калектыўным сацыяльным вопытам і пры дапамозе навукі набывае сваю вышэйшую якасць – становіцца публічнай памяццю [4, с. 43–44].

**Публічная памяць і гісторыка-культурная спадчына.** Магчымасць перадаць вопыт, сістэмы каштоўнасцей і мудрасці з’яўляецца самай важнай якасцю памяці. Памяць заўжды звязана з феноменам адбору, з ідэнтычнасцю і суб’ектыўнасцю. Пры гэтым мы разумеем, што наша гісторыя – гэта тое, што мы хацелі б задукунтаваць, каб яна стала спадчынай, з якой потым мы пачынаем працаваць і якую можам трансліраваць. У той жа час спадчына з’яўляецца канструктам, які ствараецца, умацоўваецца ці адмаўляецца пры дапамозе маральных абгрунтаванняў. Пытанні для абгрунтавання выглядаюць наступным чынам: навошта нам трэба менавіта гэта спадчына, дзеля якіх мэт (навука, адукацыя, палітычныя праекты, паляпшэнне якасці жыцця, вольны час...)? Такім чынам, спадчына адрозніваецца ад гісторыі дзейным

уклучэннем у працэс людзей. Яна фарміруецца калектыўным сацыяльным вопытам і, як было згадана вышэй, пры дапамозе навукі становіцца публічнай памяццю. Навука адыгрывае сваю важную інструментальную ролю. Метады і прынцыпы навуковага вывучэння спадчыны акультурваюць яе, і яна становіцца публічнай памяццю. Апошняя ў сваю чаргу збіраецца, вывучаецца, захоўваецца і рэпрэзентуецца праз сэрвісы інстытутаў публічнай памяці. Публічная памяць з’яўляецца абстрактным феноменам, які ўвасабляе ў сабе спробы любога грамадства дасягнуць згоды ў адборы аб’ектаў уласнай спадчыны [4]. Публічная памяць працуе на грамадства і ўдзельнічае ў яго развіцці. Заснаваная на гісторыі, рэалізаваная публічнымі інстытутамі (у тым ліку і музеям), яна ўяўляе сабой свядомы навуковы, грамадскі, палітычны і тэхналагічны базіс, “афіцыйную” платформу, якая трансліруе практычна грамадскую свядомасць і сацыяльна прымальнае веданне. Гэта і ёсць мнемасфера, сфера згоды соцыуму з нагоды ўласнай спадчыны. Яе матэрыяльны складнік можа доўга заставацца нязменным (напрыклад, музейныя калекцыі захоўваюцца на працягу стагоддзяў), але публічная памяць, грамадскае стаўленне да спадчыны, правілы, сістэмы каштоўнасцей і інстытуты памяці могуць мяняцца [4]. Спецыяльныя інстытуты публічнай памяці складваліся ў час працэсу інстытуцыялізацыі грамадскіх патрэб у выглядзе перш за ўсё музеяў. Яны дапаўняюцца ўзаемадзеяннем з прыродным і гістарычным ландшафтам, нерухомымі помнікамі і прыватнымі калекцыямі, а таксама сістэмамі баз дадзеных. Распрацаванае Т. Шолай паняцце “публічная памяць” стала ключавым тэрмінам, прынятым у гуманітарных і сацыяльных навуках. Прырода спадчыны выяўляецца праз баланс музеялізацыі і камунікацыі, паміж рэальным і адлюстраваным “Я”, паміж матэрыяльнай і нематэрыяльнай спадчынай [4]. Такім чынам, стратэгічнае значэнне мае не толькі матэрыяльная спадчына, але нематэрыяльная, а таксама музейныя практыкі і камунікацыі.

**Інтэграцыя музея ў культурную прастору горада.** На шляху актуалізацыі і рэпрэзентацыі гісторыка-культурнай спадчыны важным і надзейным з’яўляецца інстытут музея. Пры гэтым у сучасных умовах у музейнай сферы назіраюцца наступныя тэндэнцыі: змены ў дынаміцы і сэнсах музейных функцый, з’яўленне новых тыпаў і відаў музеяў, пашырэнне межаў музейнай дзейнасці. Традыцыйны музей ператварыўся ў інтэраваны сацыякультурны інстытут, аб’ектамі вывучэння, захавання і інтэрпрэтацыі якога сталі не толькі асобныя артэфакты, але і архітэктурныя помнікі, ансамблі гарадоў, прыродныя ландшафты, пэўныя віды гаспадарчай дзейнасці і духоўнага

жыцця грамадства, адным словам, уся культурная спадчына. Прататыпамі якасна новага віда музеяў з’яўляюцца музеі-запаведнікі.

Важнай місіяй асяродкавага музея (музея-запаведніка) стала не толькі захаванне і прэзентацыя аб’ектаў і прасторы гісторыка-культурнай спадчыны, але і канструяванне адносін з мясцовымі жыхарамі, і непасрэдны ўдзел у паляпшэнні якасці жыцця мясцовай супольнасці. Горад – гэта механізм захавання памяці. Таму, якая памяць кандэнсуецца ў горадзе, на чым музей акцэнтуюць увагу гараджан, шмат у чым залежыць іх светаадчування. Напрыклад, важна выбраць стратэгію ўдзелу жыхароў у працэсе стварэння ўласнай гісторыі. Зварот да гараджаніна як агента гісторыі, якім з’яўляецца кожны чалавек, можа дапамагчы яму стаць больш шчаслівым.

Шматлікія партыцыпатыўныя праекты, якія музей рэалізуе ў гарадской прасторы, значна мяняюць адносіны музея з прадстаўнікамі мясцовай супольнасці. Вынікам падобных практык становіцца ператварэнне музея ў даступнае і неабходнае для жыхароў месца зносін, правядзення вольнага часу і сумеснай дзейнасці. Сусветная музейная супольнасць лічыць, што існаванне музея (тым больш такога асяродкавага, як музей-запаведнік) у горадзе з’яўляецца важным фактарам паляпшэння якасці жыцця яго жыхароў.

Музеі-запаведнікі выконваюць сваю галоўную місію – актуалізуюць і комплексна асвойваюць гісторыка-культурную і прыродную спадчыну, інтэрпрэтуюць аб’екты гістарычнай памяці і фарміруюць на аснове лакальнай ідэнтычнасці прывабны вобраз тэрыторыі, што неабходна яшчэ і для эканамічнага і сацыякультурнага развіцця пэўнай культурнай прасторы (культурнага ландшафту). Комплекснае развіццё музея-запаведніка, накіраванае на актуалізацыю культурнай спадчыны, працуе на яго пазітыўны імідж і сацыяльны прэстыж, спрыяючы задавальненню запытаў і чаканняў сучаснага грамадства (у першую чаргу мясцовай супольнасці).

Зараз музей павінен будаваць сваю дзейнасць на аснове аналізу патрэб мясцовай супольнасці. Апора на інтарэсы мясцовых жыхароў у навукова-фондавай, навукова-даследчай і экспазіцыйнай працы, у культурна-адукацыйных і забаўляльных праектах музея, прыцягненне іх увагі да дасягненняў і праблем музейных прафесіяналаў становіцца ўсё больш распаўсюджанымі. Музей імкнецца да арганізацыі актыўнага ўдзелу насельніцтва ў сваёй дзейнасці як у індывідуальных ініцыятывах, так і праз суполкі сяброў музея, сацыяльныя сеткі, музейныя клубы і іншыя арганізацыйныя формы. Для гэтага музей павінен быць

максімальна адкрытым – мець сваё прадстаўніцтва ў Інтэрнэце (сайт, сацыяльныя сеткі), рознымі наяўнымі спосабамі рэгулярна інфармаваць грамадскасць аб сваіх мэтах і задачах, бліжэйшых і перспектывных планах.

Праектная дзейнасць музея-запаведніка адрозніваецца ад дзейнасці невялікага музея тым, што запаведнік абавязкова мае музейную прастору, якая выходзіць за межы сцен музейнага будынка, прыдатную для правядзення праектных мерапрыемстваў. Запаведнік мае больш шырокі выбар тэм, валодае вялікімі матэрыяльнымі і прафесійнымі рэсурсамі для ажыццяўлення музейных праектаў у гарадской прасторы.

Сучасныя гараджане актыўна ўдзельнічаюць у развіцці і фарміраванні музейнага кантэнтнага, прысвечанага іх гораду, і гэтыя адносіны адбіваюцца на ўспрыманні імі горада: ён становіцца не толькі месцам пражывання, але і месцам вывучэння. Такім чынам рэалізуецца яшчэ адзін з магістральных трэндаў развіцця сучаснага горада, калі любая тэрыторыя, любая прастора, дзе працуюць з тэмай памяці, мясцовым кантэнтам, дзе гісторыя даступна для вывучэння і дапаўнення, становіцца музеем у пашыраным сэнсе гэтага паняцця – “музеем без межаў” [5].

Каб уявіць ролю музеяў у шырокай перспектыве, можна прывесці разважанні вядомага амерыканскага ўрбаніста Рычарда Фларыды аб тым, што грамадская прастора стала магнітам для талентаў, а гарады на сучасным этапе развіцця з’яўляюцца сховішчамі новага віду багацця, якое стане асноўным эканамічным фактарам новага стагоддзя: яны будуць сталіцамі творчасці [6].

**Гістарычны горад.** Гістарычны горад – гэта не толькі прыродна-ландшафтная прастора, у якую арганічна ўпісаны архітэктурныя ансамблі, музеі і архівы, якія захоўваюць артэфакты рэгіянальнай і айчынай культур, але і насельніцтва горада са сваімі каштоўнымі крытэрыямі ў адносінах да гарадскога асяроддзя. Гаворачы аб месцы кожнага рэгіёна ў агульнанацыянальнай культуры, трэба перш за ўсё зрабіць акцэнт на апошніх фактарах, паставіць першачарговую задачу – выхаванне пакалення, мысленне, паводзіны і адносіны якога будуць падрыхтаваны да ўспрымання свайго горада не як правінцыі, а як нацыянальнага набытку. Неабходна на рэгіянальным узроўні фарміраваць комплекс сістэматычных ведаў, традыцый і каштоўных арыентацый, якія можна будзе лічыць сістэмай культурнай кампетэнтнасці асобы ў адносінах да навакольнага гістарычнага гарадскога асяроддзя.

Пры ўсёй шматвобразнасці і рознахарактарнасці праяў, на якія здольны горад

у гісторыі культур і цывілізацый, яго часавыя і рэгіянальныя асаблівасці могуць мець месца толькі ў рэальным канкрэтна-гістарычным увасабленні. Як “трывалае ядро” рэгіянальнай культуры, гістарычны горад часта выступае гісторыка-культурнай зонай, якая сфарміравала цэласную прастору кожнага асобнага рэгіёна ў адзінстве ўсіх рэгіянальна-этнічных складнікаў і іх матэрыяльных, духоўных і мастацкіх праяў. Стварэнне цэласнай каштоўнасца-сэнсавай прасторы культурнай гісторыі кожнага асобнага горада магло б прадставіць многія гарады гістарычна значымі і знакавымі для беларускай культуры рэгіянальнымі цэнтрамі.

Наяўнасць гісторыка-культурнай прасторы – неад’емная прыкмета любога гістарычнага горада. Стварэнне праграм перспектыўнага развіцця немагчыма без уліку гэтай акалічнасці. Ад правільнага асэнсавання зместу гісторыка-культурнай прасторы залежыць эфектыўнасць метадаў яе захавання і выкарыстання ў жыцці сучаснага грамадства. На жаль, часцей за ўсё гісторыка-культурную прастору ўспрымаюць толькі ў горадабудаўнічым аспекце. У такім выпадку акцэнт робіцца толькі на рэстаўрацыі і кансервацыі асобных помнікаў ці матэрыяльных аб’ектаў. Пры гэтым з поля зроку выпадае той факт, што гісторыка-культурная прастора з’яўляецца больш ёмістым паняццем, якое непарыўна звязана з захаваннем, фарміраваннем і існаваннем публічнай памяці. Жыхары горада з’яўляюцца носбітамі і захавальнікамі гэтай памяці. Яны не толькі карыстаюцца помнікамі, але і фарміруюць крытэрыі адносінаў да іх. Калі ў грамадскай свядомасці размытыя ці страчаныя культурныя і гістарычныя значэнні помнікаў, то ўкладанне сродкаў у іх ахову не мае сэнсу.

Зыходзячы з гэтай высновы, надзённай задачай культурнай палітыкі краіны павінна стаць далучэнне гараджан да гісторыі культуры роднага горада, іх духоўнае і інтэлектуальнае ўзбагачэнне праз гістарычны вопыт. Культура горада, якая трактуецца як каштоўнасць, норма, традыцыя, непарыўна звязана з нацыянальным тыпам культуры, нацыянальным менталітэтам. Рэгіянальныя тэксты многіх гарадоў – дастаткова змястоўныя, каб праз гісторыю горада можна было сфарміраваць цэласнае ўяўленне аб культуры рэгіёна і гісторыі культуры Айчыны ў цэлым.

Філ Вуд, супрацоўнік брытанскага праектна-даследчага агенцтва па развіцці творчых падыходаў да культуры і гарадоў “Comedia”, зазначыў, што даследаванні, якія праводзяцца ў гэтым накірунку, пацвердзілі, што мы жывём ужо не ў эпоху прамысловасці, і нават не ў час інфармацыі, а ўступілі ў эпоху творчасці [7]. У кожнага горада і яго жыхароў ёсць

свой дух, свой твар, індывідуальнае мінулае і – адпаведна – свая будучыня, звязаная з развіццём творчых падыходаў да культуры гістарычных гарадоў.

**Заклучэнне.** Утрымаць памяць шляхам рэканструкцыі асобных матэрыяльных аб’ектаў немагчыма. Памяць – гэта жывы арганізм, які існуе толькі праз культурную самасвядомасць. Двухадзіны працэс ператварэння гістарычнай прасторы ў помнікавую, а помнікавай – у гістарычную ёсць культурны працэс [8], у якім канцэптuallyна і згодна з палажэннямі мнемасофіі музей прымае форму публічнай памяці. Пашыраючы межы свайго сэнсу і прызначэння музеі выступаюць не толькі ў традыцыйнай ролі захавальнікаў і транслятараў культурнай спадчыны, але і становяцца арганічнай часткай сучасных сацыяльных і эканамічных працэсаў. Інтэграцыя музея ў прастору гістарычнага горада адбываецца метадамі музейнага і рэпрэзентацыі культурнай спадчыны праз ажыццяўленне партыцыпатыўнай праектнай дзейнасці, у якой галоўная роля адводзіцца творчасці прадстаўнікоў мясцовай супольнасці. Крэатыўная прастора гістарычнага горада разглядаецца як шматгранны і суцэльны феномен культуры, стварэнне якога можа быць звязана з музейнай дзейнасцю праз такія музейлагічныя механізмы, як музейнае і рэпрэзентацыя. На шляху да будаўніцтва креатыўнага горада музей імкнецца да інтэграцыі ў гарадскую прастору і супрацы не толькі з мінулым, але з сучаснасцю і будучыняй.

#### ЛІТАРАТУРА

1. Год гістарычнай памяці [Электронны рэсурс]. – Рэжым доступу: [www.brl.by/by/archive/god-istoricheskoy-pamyati/](http://www.brl.by/by/archive/god-istoricheskoy-pamyati/). – Дата доступу: 04.06.2022.
2. Ассман, Я. Культурная памяць: Письмо, память о прошлом и политическая идентичность в высоких культурах древности / Я. Ассман; пер. с нем. М.М. Сокольской. – М.: Языки славянской культуры, 2004. – 368 с.
3. Тоффлер, Э. Шок будущего / Э. Тоффлер; пер. с англ. – М.: АСТ, 2002. – 557 с.
4. Шола, Томислав С. Мнемософия. Эссе о науке публичной памяти / Томислав С. Шола // ИКОМ России; ГМЗ «Ростовский кремль». – Ростов Великий, 2017. – 320 с.
5. Негри, М. Городские музеи: всегда есть чему поучиться [Электронный ресурс] / М. Негри // Музей в городе – город в музее: сб. материалов третьей науч.-практ. конф., Москва, 7–8 дек. 2018 г. – Режим доступа: <https://mosmuseum.ru/wp/wp-content/uploads/conference/2018.pdf?ysclid=I4022672jw>. – Дата доступа: 04.06.2022.
6. Florida, R. The new urban crisis: how our cities are increasing inequality, deepening segregation, and failing the middle class-and what we can do about it / R. Florida. – Basic Books, 2017. – 352 pp.
7. Вуд, Ф. Круговорот городского творчества [Электронный ресурс] / Ф. Вил. – Режим доступа: <https://culture29.ru/upload/medialibrary/575/5752b40de121145269f1c4249770f0f5.pdf?ysclid=I40bhvprw13>. – Дата доступа: 04.06.2022.
8. Шулепова, Э.А. Наследие как интеграционный компонент памяти поколений / Э.А. Шулепова // От краеведения к культурологии: Российскому институту культурологии – 70 лет / М-во культуры Рос. Федер., Рос. ин-т культурологии; редкол.: К.Э. Разголов (отв. ред.), Э.А. Шулепова, Т.С. Федорова. – М., 2002. – С. 155–166.

Паступіў у рэдакцыю 21.06.2022

# Государственная поддержка развития IT в Беларуси: социокультурный аспект

**Шамарова Е.В.**

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

Информатизация сферы культуры признана одним из приоритетных направлений культурной политики Республики Беларусь. Внедрение разнообразных форм обслуживания населения с использованием современных информационных технологий представляет собой важный инструмент повышения качества культурных услуг и обеспечения максимальной доступности к ним широких слоев населения. В рамках финансирования целевых мероприятий Государственной программы «Культура Беларуси» на 2021–2025 годы осуществляется значимая государственная поддержка в реализации стратегии информатизации отрасли культуры. Большую актуальность имеют создание и поддержка сайтов и страниц в социальных сетях учреждений культуры, компьютеризация организаций отрасли, создание цифровых коллекций и сводных электронных каталогов музеев, архивов и библиотек, разработка информационных платформ и баз данных, осуществление онлайн-продаж и услуг онлайн-бронирования билетов в театрально-зрелищных и концертных организациях, а также экскурсионного обслуживания в музеях, внедрение в деятельность культурно-просветительных организаций информационных и мультимедийных технологий в части аудиогидов, 3D-инсталляций, «зон погружения» с направленными звуковыми потоками, информационных панелей, сенсорных экранов и др. Внедрение IT в культуру и масштабирование передовых практик цифровизации сферы обеспечивают широкий доступ населения к культурным услугам, содействуют трансляции историко-культурного наследия значительной белорусской и зарубежной аудитории, создают прецеденты развития межкультурных коммуникаций.

**Ключевые слова:** информатизация, цифровизация, информационные технологии, сфера культуры.

*(Искусство и культура. – 2023. – № 1(49). – С. 61–64)*

# State Support for IT Development in Belarus: The Social and Cultural Aspect

**Shamarova E.V.**

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

The information sphere of culture is recognized as one of the priority directions of the cultural policy of the Republic of Belarus. Introduction of various forms of services using modern information technologies is an important instrument for improving the quality of cultural services and provision of wide groups of population maximal access to them. Within financing target events of the 2021–2025 State Program “Culture of Belarus” considerable state support is rendered for the implementation of the strategy of the information branch of culture. Of great urgency is creation and support for sites and pages in social media of culture establishments, computerizing the establishments of the branch, creating digital collections and museum e-catalogues, archives and libraries, development of information platforms and data bases, on-line sales and services of on-line bookings of theater and concert tickets as well as excursion services in museums, introduction of audio-guides, 3D-installations, “immersion zones” with directed sound streams, information panels, sensor screens etc. The IT introduction into culture and wide scale advanced practices of the sphere digitalization provide population wide access to culture services, promote the historical and cultural heritage of the considerable part of Belarusian and foreign audience, create precedents for the development of cross-cultural communication.

**Key words:** informationization, digitalization, IT, sphere of culture.

*(Art and Cultur. – 2023. – № 1(49). – P. 61–64)*

Развитие информационных технологий и их внедрение в различные сферы деятельности является одним из приоритетных направлений социально-экономического развития страны. Государство в лице Министерства культуры Республики Беларусь оказывает существенную поддержку в обеспечении информатизации

организаций культуры. Цифровизация сферы культуры выступает одной из центральных задач государственной культурной политики, а внедрение разнообразных форм обслуживания населения с использованием современных информационных технологий представляет собой важный инструмент повышения качества

культурных услуг и обеспечения максимальной доступности к ним широких слоев населения.

Спектр вопросов весьма широк: функционирование сайтов и страниц в социальных сетях учреждений культуры, компьютеризация организаций отрасли, создание цифровых коллекций и сводных электронных каталогов музеев, архивов и библиотек, разработка информационных платформ и баз данных, осуществление онлайн-продаж, услуг онлайн-бронирования билетов в театрально-зрелищных и концертных организациях и экскурсионного обслуживания в музеях, внедрение в деятельность культурно-просветительных организаций информационных и мультимедийных технологий в части аудиогидов, 3D-инсталляций, «зон погружения» с направленными звуковыми потоками, информационных панелей, сенсорных экранов и др.

К данной теме в своих трудах неоднократно обращались белорусские исследователи А.В. Тузиков, П.В. Гляков, А.И. Степанцов, Р.С. Мотульский и др.

В настоящее время важно сконцентрировать на означенной проблеме внимание и усилия государственных органов, организаций ИТ-индустрии, учреждений культуры в целях совершенствования информационной политики в культуре, активизации процесса информатизации отрасли и стимулирования разработок необходимых электронных ресурсов.

Целью исследования является анализ существующих практик использования информационных технологий в культуре, выражающих государственную поддержку ИТ-сферы в Беларуси.

В соответствии с Государственной программой «Цифровое развитие Беларуси» на 2021–2025 годы, утвержденной Постановлением Совета Министров Республики Беларусь от 02.02.2021 № 66, «в условиях развитой информационно-коммуникационной инфраструктуры, расширения спектра базовых отраслевых информационных ресурсов и технологий в стране формируется необходимая основа для перехода к высокотехнологичным стандартам оказания услуг населению, принятия управленческих решений и реализации ключевых бизнес-процессов» [1].

Внедрение и широкое применение информационных технологий в отрасли культуры вносит существенный вклад в активизацию процесса цифровой трансформации экономики государства, что соответствует цели указанной программы: «обеспечения внедрения информационно-коммуникационных и передовых производственных технологий в отрасли национальной экономики и сферы жизнедеятельности общества» [1].

Для формирования цифрового культурного контента в Беларуси формируются

содержательные информационные ресурсы, создаются электронные платформы с возможной трансляцией культурных программ, модернизируются сайты, разрабатываются виртуальные экскурсии и 3D-версии выставочных и иных проектов.

#### **Информационные ресурсы в культуре.**

Национальная библиотека Беларуси предлагает удаленным пользователям виртуальный читальный зал с необходимым доступом к электронным информационным ресурсам: полнотекстовым, реферативным, библиографическим и фактографическим базам данных.

В соответствии с приказом Министерства культуры Республики Беларусь от 18 августа 2006 г. № 193, Белорусский коммуникативный формат представления библиографических записей в машиночитаемой форме (BELMARC) и Белорусский коммуникативный формат представления авторитетных/нормативных записей в машиночитаемой форме (BELMARC/Authorities) рекомендованы «в качестве форматов обмена библиографическими и авторитетными записями для библиотек – участниц в корпоративной каталогизации, а также как форматы хранения записей в сводном электронном каталоге и национальной базе данных авторитетных записей» [2].

В настоящее время в сфере культуры представлен ряд значимых ресурсов, располагающих ценной информацией и предоставляющих доступ к ним из разных точек земного шара. Среди них – Государственный реестр книжных памятников Беларуси, содержащий сведения о многочисленных памятниках книжной культуры. В реестре содержится информация о таких ценностях, как кириллические издания 1517–1925 гг., инкунабулы (собрание западноевропейских изданий первого периода книгопечатания – второй половины XV в.), книги Беларуси XVI–XX вв., собрание книг знаменитого голландского издательства Эльзевиров XVI–XVIII вв., книжное собрание Несвижской ординации Радзивиллов «Radziviliana», библиотеки Е. Карского, К. Грота, Н. Янчука из фондов Национальной библиотеки Беларуси и др.

Совокупность сведений об особо ценных музейных предметах, включенных в Музейный фонд Республики Беларусь, представляет Государственный каталог Музейного фонда Республики Беларусь, содержащий более 3 500 записей о вещественных, изобразительных, аудиовизуальных, письменных, недвижимых, натурально-исторических и иных памятниках.

Документы Национального архивного фонда Республики Беларусь содержатся на портале «Архивы Беларуси» – информационном ресурсе органов архивного дела и

делопроизводства и системы государственных архивных учреждений Республики Беларусь. На сайте размещены тематические разработки, содержащие перечни и виртуальные выставки документов архивов, представительскую информацию об архивных изданиях.

Государственные органы (Министерство культуры Республики Беларусь, Министерство информации Республики Беларусь, Министерство обороны Республики Беларусь и др.) стимулируют создание новых баз данных и информационных спецпроектов, направленных на увековечение памяти защитников Отечества, популяризацию историко-культурного наследия и др.

К их числу относятся автоматизированный банк данных «Книга памяти Республики Беларусь», электронная база данных «Белорусские деревни, сожженные в годы Великой Отечественной войны», проект «Партизаны Беларуси».

Спецпроект Издательского дома «Беларусь сегодня» и Национального архива Республики Беларусь «Партизаны Беларуси» предоставляет возможность поиска в режиме онлайн информации о белорусских партизанах и подпольщиках на основе интерактивных карточек, включающих личные данные, принадлежность к партизанскому отряду, бригаде, награды, оцифрованные документы (личные листки по учету кадров, наградные листы, характеристики и др.). Помимо поисковой навигации ресурс располагает индивидуальной картотекой партизан и подпольщиков, краткой историей партизанского и подпольного движения в Беларуси, биографическими сведениями о выдающихся партизанах, информацией о легендарных сражениях, партизанских соединениях.

Следует отметить, что подобные проекты создаются на базе региональных учреждений культуры. Так, Централизованной библиотечной сетью Осиповичского района разработан поисково-исследовательский краеведческий центр «Война. Память. Поиск» с целью формирования комплекса информационно-методического обеспечения функционирования системы патриотического воспитания молодежи и сбора информации об истории края. Центр располагает рядом информационных баз: «Продолжим книгу "Память"», «Ты же выжил, солдат...», «Поиск солдата», «Семейная хроника войны», «Письма с фронта – молитва о Победе», «Я помню детство: шла война», «Они вернулись победителями», «Увенчанные славой», «Семьдесят третий из сорок первого», «239-й зенитный батальон – мы тебя не знаем».

Большой интерес представляет сайт «Живая спадчына Беларусі», являющийся базой данных Национального реестра нематериального

культурного наследия Беларуси, созданного при поддержке Министерства культуры Республики Беларусь и ЮНЕСКО. Реестр призван содействовать формированию культурного облика белорусских регионов, выявлению их возможностей для развития устойчивых форм туризма, популяризации историко-культурных ценностей, развитию культурных традиций и обогащению культурного ландшафта, сохранению самобытности и разнообразия нематериального наследия регионов Беларуси. Сайт содержит ценные сведения об исполнительских искусствах, устных традициях и формах выражения, мировоззрении белорусов, мифологии, народных промыслах и ремеслах, традиционной еде, практиках сохранения.

В целях накопления и систематизации значительного объема информации в отрасли культуры введены в эксплуатацию различные информационные системы. Одна из них – «Банк данных одаренной и талантливой молодежи» – уже несколько лет используется в работе Министерства культуры Республики Беларусь, Министерства образования Республики Беларусь и Специального фонда Президента Республики Беларусь по поддержке талантливой молодежи и Специального фонда Президента Республики Беларусь по социальной поддержке одаренных учащихся и студентов. Ресурс интегрирован в общегосударственную автоматизированную информационную систему.

**Виртуальные, онлайн-программы и 3D-проекты.** В рамках рассматриваемой темы важное значение имеет разработка виртуальных туров и экскурсий по знаковым историческим объектам и музейным учреждениям. Виртуальные туры разработаны по мемориальным комплексам «Хатынь», «Курган Славы», «Брестская крепость», Историко-культурному комплексу «Линия Сталина» и др. На порталах белорусских музеев размещены виртуальные выставки, например: «Магнатские дворы и замки Беларуси», «Несвиж – достояние мировой культуры» (Национальный историко-культурный музей-заповедник «Несвиж»), «От римского денария до белорусского рубля», «#Точность. Мир военных топографов» (Национальный исторический музей Республики Беларусь), «Нельзя забыть. Нельзя понять. Нельзя оправдать», «Полоцкий кадетский корпус в документах и лицах» (Национальный Полоцкий историко-культурный музей-заповедник) и др. Последний благодаря сервису izi.TRAVEL предлагает виртуальные экскурсии по своим филиалам: Музею белорусского книгопечатания, Музею-библиотеке Симеона Полоцкого, Художественной галерее, стационарной выставке «Прогулка по Нижне-Покровской» и др.



Музеи Беларуси активно применяют в своей работе информационные технологии. Достойными примерами могут служить следующие: голограмма (объемное изображение), показывающая поэта Янку Купалу за работой в инсталлированном кабинете в Государственном литературном музее Янки Купалы; очки виртуальной реальности при осмотре исторических памятников и технология 3D-печати при создании макетов белорусских замков в Национальном историческом музее Республики Беларусь; «зоны погружения» в военные действия с использованием звуковых, цветовых и дымовых эффектов в Белорусском государственном музее истории Великой Отечественной войны; QR-коды возле экспонатов с возможным доступом к подробной информации об объекте на мобильном устройстве в Национальном художественном музее Республики Беларусь, сенсорные экраны в Музее истории города Минска и др.

В условиях ограничений, вызванных эпидемией коронавируса, а также в связи с отменой ряда программ культурного обмена, во многих странах стали создаваться платформы, на которых транслируются в онлайн-формате и размещаются записи различных концертов, спектаклей, а также виртуальные экскурсии по музеям, галереям и др.

За рубежом заслуживает внимания просветительский цифровой проект «Культура онлайн», разработанный Российским фондом культуры» совместно с Санкт-Петербургским международным культурным форумом и представляющий собой портал о наиболее значимых творческих инициативах России в онлайн-среде. К данному процессу подключились отечественные учреждения. Например, в рамках проекта Белорусской государственной филармонии «КУЛЬТУРА-ONLINE» осуществлялась запись с дальнейшей трансляцией на сайте концертов творческих коллективов филармонии и иных музыкальных программ.

В практику белорусских театров вошла демонстрация своих спектаклей в дистанционном режиме. Например, Республиканский театр белорусской драматургии показал ряд спектаклей в видеоформате, а посредством облачного билетного сервиса BezKassira.by сделал доступным просмотр спектакля «Мудрамер» в онлайн-формате с субтитрами на английском и китайском языках. Данный театр при поддержке видеосервиса VOKA неоднократно проводил прямые трансляции спектаклей («Адамавы жарты», «Таямніца чароўнага календара»).

При этом в Государственной программе «Культура Беларуси» на 2021–2025 годы, утвержденной Постановлением Совета

Министров Республики Беларусь 29 января 2021 г. № 53, перечислен ряд проблем, среди которых – «несоответствие программного обеспечения ряда информационных систем и информационных ресурсов в сфере культуры современным требованиям; отсутствие электронной инфраструктуры для документов в электронной форме (облачные хранилища, автоматизированные информационные системы); отсутствие Республики Беларусь в международных регистрах цифровых идентификаторов систем управления электронными периодическими изданиями и представления национальных научных публикаций» [3].

**Заключение.** Развитие информационных технологий в сфере культуры положительным образом сказывается на содержании и доступности культурных услуг населению, активизации интереса аудитории к творческим проектам, а также содействует сохранению и популяризации исторического достояния страны посредством применения комплекса информационных и мультимедийных средств и ресурсов.

Информационные технологии становятся неотъемлемым элементом культурного пространства Беларуси, существенно обогащая различные направления деятельности республиканских и региональных учреждений культуры. IT-ресурсы расширяют аудиторию получателей культурных услуг, обеспечивают доступ к ведущим театральным, концертным и выставочным залам мира, создают оптимальные условия для знакомства с лучшими образцами отечественной и мировой культуры, помогают установить и развить международное культурное сотрудничество.

Поддержка государства в реализации стратегии информатизации отрасли культуры осуществляется как в рамках финансирования целевых мероприятий Государственной программы «Культура Беларуси» на 2021–2025 годы, так и в части привлечения ведущих субъектов IT-индустрии в решение приоритетных задач сферы, методического и научного сопровождения процесса внедрения информационных технологий в работу организаций культуры.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Государственная программа «Цифровое развитие Беларуси» на 2021–2025 годы [Электронный ресурс] / Национальный правовой Интернет-портал Республики Беларусь. – Режим доступа: <https://pravo.by/document/?guid=12551&p0=C22100066&p1=1>. – Дата доступа: 23.03.2022.
2. BELMARC [Электронный ресурс] / Национальная библиотека Беларуси. – Режим доступа: <https://www.nlb.by/content/bibliotekaryam/belmarc/>. – Дата доступа: 02.04.2022.
3. Государственная программа «Культура Беларуси» на 2021–2025 годы [Электронный ресурс] / Национальный правовой Интернет-портал Республики Беларусь. – Режим доступа: <https://pravo.by/document/?guid=12551&p0=C22100053&p1=1>. – Дата доступа: 25.03.2022.

Поступила в редакцию 21.06.2022

## Образы животного мира в декоративной пластике из дерева

Герасимов А.А.

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

*В статье рассматриваются особенности образного отражения животного мира в декоративной пластике из дерева как особого вида художественного творчества, делается акцент на своеобразии художественного познания, которое заключается в художественно-образной и чувственно-эмоциональной форме отражения действительности. Современная декоративная пластика напоминает реальное животное не столько очертаниями, сколько знаком, ключевым признаком, на основе чего строится образ. Под декоративностью в данном случае следует понимать художественное качество формы, обогащающее содержание художественного произведения, усиливающее и расширяющее его идею.*

*В исследовании подчеркивается неразрывная связь художественно-образного решения с материалом, приемами, методами и технологиями его обработки. Новые темы задумываются не отвлеченно, а в конкретном материале, свойства которого неотделимы от интерпретации образа. Недооценка одного из компонентов ведет к значительной потере качества произведения. В работе рассматриваются произведения, выполненные в различных техниках, а также с применением в качестве декора дополнительных материалов.*

*Основная цель исследования – на основе творческого опыта и педагогической практики показать особенности и разнообразие образного отражения представителей животного мира в декоративной пластике из дерева. В качестве иллюстративного материала в статье использованы фотографии авторских работ и работ студентов Витебского государственного университета имени П.М. Машерова, выполненные на занятиях по художественной обработке древесины.*

**Ключевые слова:** декоративное искусство, декоративная пластика, художественный образ, образность, декоративность, условность.

(Искусство и культура. – 2023. – № 1(49). – С. 65–68)

## Images of Animal World in Decorative Wood Sculpture Forms

Gerasimov A.A.

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

*The article discusses the features of the imagery reflection of animal world in decorative plastic made of wood as a special type of artistic creativity. Stress is made on the originality of artistic knowledge in which the artistic-imagery and sensual-emotional form of the reflection of reality lies. Modern decorative sculpture resembles a real animal not so much in outline as in sign, the main feature on the basis of which the image is built. Decorativeness is understood as artistic quality of the shape which enriches the content of the work of art, intensifies and widens its idea.*

*The study focuses on the inseparable connection of an artistic and imaginative solution with the material, techniques, methods and technologies for its processing. New themes are conceived not in the abstract, but in concrete material, the properties of which are inseparable from the interpretation of the image. Underestimation of one of the components leads to a significant loss in the quality of the work. The article deals with works made in various techniques, as well as using additional materials as decor.*

*The main goal of the study, based on creative experience and pedagogical practice, is to show the features and diversity of figurative reflection of representatives of the animal world in decorative wood plastic forms. As illustrative material, photographs of the author's works and works of Vitebsk State University students, made in artistic processing of wood classes are used.*

**Key words:** decorative art, decorative sculpture arts, artistic image, figurativeness, decorativeness, conventionality.

(Art and Cultur. – 2023. – № 1(49). – P. 65–68)

Объекты животного мира всегда представляли и представляют для декоративного искусства большой интерес. С изображением животных связано зарождение искусства на заре человечества. В нанесенных

20–40 тысяч лет тому назад изображениях, выполненных минеральными красками на стенах и сводах пещер, наши предки оставили поразительно точные и оригинальные изображения [1].

Адрес для корреспонденции: e-mail: [santo1969@mail.ru](mailto:santo1969@mail.ru) – А.А. Герасимов

«Звериным стилем» даже названа целая эпоха в развитии декоративно-прикладного искусства. Животные населяют все шесть континентов планеты, включая Антарктиду. В данный момент на Земле насчитывается около 7–8 млн видов животных, а это бесконечное разнообразие форм, пластики, цвета, фактур. И хотя на протяжении столетий по мере отдаления человека от природы и с развитием цивилизации тема животных теряла свою первоначальную значимость, она все же сохраняется и сегодня.

Анималистическая декоративная пластика из дерева имеет не только глубокие традиции, но и развивается в контексте современных тенденций. В настоящее время творческие поиски преподавателей и студентов художественно-графического факультета во многом направлены на создание художественных изделий, которые не являются продолжением определенных традиций и выходят за пределы классического их понимания.

Цель исследования – на основе творческого опыта и педагогической практики показать особенности и разнообразие образного отражения представителей животного мира в декоративной пластике из дерева.

**Своеобразие художественного познания в декоративном искусстве.** В декоративном искусстве художник неизбежно сталкивается с проблемой переосмысления и трансформации объектов и явлений окружающей действительности в условные образы. Это происходит потому, что декоративное искусство, частью которого является декоративная пластика из дерева, искусство образное. В нем понятие «образ» принципиально отличается от определения образа в философии и психологии, употребляющих его, например, для обозначения самой элементарной ступени отражения – ощущений, которые мы получаем при помощи органов чувств от реальной действительности. Эстетика характеризует слово «образ» как сложнейший, высший результат художественного отражения [2]. Разница между элементарными образами и образами художественными заключается в том, что художественный образ какого-либо предмета есть результат творческой переработки впечатлений действительности.

Именно поэтому в декоративной пластике из дерева между «образом» и отражаемым объектом возникает тип соответствия, именуемый гомоморфизмом (частичным соответствием). В отличие от изоморфизма (полного соответствия), художественный образ, рожденный данным типом соответствия, отличается от объекта настолько, что отличия делают

очевидными те стороны и характеристики, которые определяют его в качестве заместителя комплекса тождественных объектов [3]. На этом уровне художественный образ представляется результатом взаимодействия внешнего и внутреннего миров, отражающим бесконечное множество их свойств, внутренних связей и отношений.

Произведения декоративной пластики в наибольшей степени склонны к условной трактовке форм и явлений окружающего нас мира, то есть в них мы не увидим «простой» изобразительной передачи. Такая передача целенаправленно происходит в реалистическом искусстве, направленном, прежде всего, на познание действительности и правдивое отражение ее во всем многообразии. Этого нельзя сказать об условном изображении, в котором «правдивая» передача действительности сознательно трансформируется, вследствие чего объекты действительности оформляются в обобщенные образы, иногда лишь сохраняя «вид», «звучание» вещей. В данном контексте условность понимается как способ образного обобщения, который характеризуется пересозданием реальных объектов окружающей действительности, предпринимаемый ради выявления, конкретизации существенного.

В декоративной пластике декоративность служит единственно возможной формой выражения содержания и художественной образности, почему и происходит от латинского *deco*, что в переводе означает «украшаю». Не следует подменять декоративность на декоративизм, когда условность передачи форм, цвета, движения, пластическая выразительность, красота используемого материала, как носителей характерности модели и определенных эстетических качеств образа, подменяют внешним украшательством, необоснованной вычурностью, поверхностно, примитивно понятыми задачами, не вытекающими из общего замысла художественного произведения и его главной идеи и, естественно, не имеющими объединяющих связей. Декоративность – это художественное качество формы, которое обогащает содержание художественного произведения, усиливает и расширяет его идею [4].

В любом произведении декоративной пластики из дерева, если оно таковым является, находят отражение мироощущение и идеалы автора, его симпатии и антипатии, опыт и мастерство. Все это ведет к постепенному разрушению схожести художественного образа с его природным аналогом, то есть художник прибегает к условности, сильно

трансформирующей привычный внешний облик животного, например, таксы. Она может быть не только вытянутой, но и почти квадратной, что ломает стереотипное представление о данной породе собак (рис. 1–2). В скульптуре отсутствуют многие подробности, присущие природному объекту, послужившему основанием для образного решения.

Благодаря образному отражению предметов и явлений действительности декоративной пластике доступны образы сказочные и фантастические, не имеющие прямых аналогов в живой природе. Это химеры и единороги в средневековом искусстве, драконы в искусстве Китая. В таких случаях художник часто прибегает к способу художественного тропа (от греческого *tropos* – оборот) – переноса значений [4]. Троп означает применение какого-либо понятия не в прямом, а в переносном смысле. Один из наиболее ярких древних примеров «переноса значений» – «замена голов» в древнеегипетском искусстве: изображение человеческих фигур с головой животных и, наоборот, животных с головой человека. Именно таким способом получен образ амфибии (рис. 3).

**Связь художественного образа и материала в декоративной пластике из дерева.** Своеобразие художественного образа в декоративно-прикладном искусстве заключается в том, что декоративно-прикладное искусство создает свои образы в материале, оно есть не только познание, но и созидание, творчество вещей, новых предметов. В декоративной пластике любая самая отвлеченная идея оформляется в умозрительные образы такого рода, которые могут быть представлены другим только в форме конкретного изделия. Получая свое материальное воплощение, образ приобретает и свое специфическое качество – новую предметность.

В декоративной пластике из дерева художественно-образное решение неотделимо от материала. Недооценка одного из компонентов ведет к значительной потере качества произведения. Древесина представлена разнообразием текстур, цвета, она отличается по твердости, плотности, пластическим качествам. И в каждом случае это требует определенного образного решения. Например, в качестве материала выбрана порода древесины, обладающая ярким текстурным рисунком. Это требует обобщенного художественного решения, четкого, выразительного силуэта, подчеркивающего естественную красоту дерева и не требующего дополнительного декора (рис. 4). Эффект декоративности извлекается из естественных свойств самого материала.

Данный пример созвучен с современными тенденциями в декоративной пластике, направленными в сторону намеренно сильной стилизации до крупных, слаборасчлененных объемов и к сведению до минимума количества мелких деталей, что позволяет достаточно активно использовать текстуру как одно из наиболее ценных эстетических качеств древесины.

На рис. 5 наоборот дополнительные пластические декоративные элементы работают на усиление образного решения и декоративного эффекта. В данном случае можно причислить, пофантазировать и строить образ из элементов декоративно-орнаментального происхождения – то заглубленных на поверхности формы, то вырезанных при помощи резчицких инструментов. Главное, прибегая к декоративным средствам, не терять образно-эстетической целостности.

На рис. 6 образное решение обусловлено не только податливостью и пластичностью материала, но и самим объектом. Отличительными чертами породы собак Бассет являются мягкость и плавность линий, обилие красивых струящихся по всему телу складок, крупное массивное тело и большие опущенные уши. Материал (липа), из которого выполнена скульптура, позволяет детально прорабатывать пластику линий, хорошо шлифуется и тонируется. В скульптуре практически нет геометрических плоскостей и прямолинейностей. Также отсутствует четкая грань между изображением собаки и плоскостью подставки, на которой она находится. Пластическое богатство природной формы находит адекватность в самом материале.

В декоративной пластике древесина прекрасно сочетается с другими материалами (металлом, керамикой, костью). Иногда это акцент или небольшая деталь (рис. 7–8), а в иных случаях на другом материале лежит основная образная и декоративная нагрузка (рис. 9).

**Токарная обработка древесины – особый случай в декоративной пластике.** Особое место в декоративной пластике занимает токарная обработка древесины. Ее особенность заключается в получении тел вращения в результате срезания неподвижным резцом с вращающейся заготовки лишнего материала до полного выявления формы изделия. Довольно часто при изготовлении сувениров токарная обработка древесины рассматривается в качестве вспомогательной операции (изделие, которое в дальнейшем предполагается украсить резьбой или росписью). Однако имея фантазию, навыки стилизации и опыт работы на токарном станке, можно изготовить

оригинальные изделия, не прибегая к дополнительному декору (рис. 10–12).

Скупость выразительных средств (круг, квадрат и их производные) подталкивает к осмысленной избирательности, тщательному отбору главного, отказу от второстепенных деталей. В процессе создания образа требуется предельно обобщить форму и в то же время подчеркнуть узнаваемость животного выразительностью контуров и выступающих деталей. Конечный результат зависит от формы составляющих его элементов, их размеров, как они ориентированы в пространстве, на каком расстоянии располагаются друг от друга. Случается, в результате трансформаций появляются декоративно-гротескные образы, приносящие в пластику черты «игрушечности».

**Заключение.** В процессе создания образа животного в декоративной пластике изначально важно отказаться от слепого копирования и подражания натуре, а подключить к процессу проектирования ассоциативное мышление, зрительную память, фантазию и воображение. Необходимо понимать, что образ в декоративной пластике всегда шире изображаемого объекта. Он оценивает его, придает ему всеобщность и всегда выходит, так или иначе, за его пределы. Только в этом случае, при всей своей обобщенности и непохожести на природный прототип, животный мир в декоративной пластике окажется выразительным, характерным, исполненным живой красоты. В отличие

от произведений, которые при более «натуральной» трактовке и детальной проработке зачастую выглядят безжизненной отвлеченной схемой, не вызывающей никакого эмоционального отклика.

Несмотря на долгую историю, каждый год в декоративной пластике появляются новые художественные решения. На образы животного в декоративной пластике оказывает влияние изменчивость окружающего мира и соответственно отношение к этим изменениям человека. Это также связано с появлением новых инструментов и технологий обработки древесины декоративно-отделочных покрытий.

Взаимопроникновение культур, доступность и обилие информации острее ставят задачи оригинальности, нахождения своего образного решения, неповторимого пластического языка. Перед анималистами в декоративной пластике из дерева как и прежде стоит целый комплекс различных проблем и каждый из мастеров ищет свое художественное решение и форму воплощения.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Василевский, Р.С. Пластика и рисунки древних культур / Р.С. Василевский. – Новосибирск: Наука, 1983. – 183 с.: ил.
2. Казин, А.Л. Художественный образ и реальность: опыт эстетико-искусствоведческого исследования / А.Л. Казин. – Л.: Наука, 1985. – 274 с.
3. Береснева, В.Л. Вопросы орнаментации ткани / В.Л. Береснева. – М.: Легкая индустрия, 1977. – 190 с.: ил.
4. Власов, В.Г. Стили в искусстве / В.Г. Власов. – СПб.: Кольна, 1995. – 623 с.

*Поступила в редакцию 12.09.2022*

# Вокально-хоровые фестивали в современной Беларуси как средство воспитания нравственно-патриотических чувств молодежи

Гажевская-Пешак Т.С.

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

Статья посвящена вокально-хоровым фестивалям в современной Беларуси, которые рассматриваются в качестве важного фактора нравственно-патриотического воспитания молодежи. Методологической базой для написания работы являются исследования белорусских и российских культурологов и искусствоведов, изучавших фестивали с позиций их истории, содержания, воспитательного значения и места в жизни общества. Автором приводится разноуровневая классификация белорусских вокально-хоровых фестивалей, обозначаются их социокультурные функции, определяется специфика конкретных песенных, хоровых и этнографических фестивалей, а также фестивалей национальных культур. Подчеркивается, что вокально-хоровые фестивали в республике играют чрезвычайно важную роль в процессе нравственно-патриотического воспитания молодежи, что осознается и всячески поддерживается государством. Основными стратегиями нравственно-патриотического воспитания белорусской молодежи, участвующей в различных вокально-хоровых фестивалях, являются: 1) формирование позитивных эстетических установок по отношению к национальной культуре и искусству, 2) осознание своей национальной идентичности при соприкосновении с представителями инонациональных культурных традиций (актуально для международных фестивалей и фестивалей национальных культур), а также 3) сохранение и закрепление в сознании молодежи ключевых моментов из истории Беларуси, что подтверждается идеологической тематикой отдельных фестивалей.

**Ключевые слова:** вокально-хоровые фестивали Беларуси, нравственно-патриотическое воспитание, фестиваль национальных культур, фестиваль песни.

(Искусство и культура. – 2023. – № 1(49). – С. 69–73)

# Vocal and Choral Festivals in Modern Belarus as an Educational Tool for the Moral and Patriotic Feelings of Youth

Gazhevskaya-Peshak T.S.

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

The article is devoted to vocal and choral festivals in modern Belarus, which are considered as an important factor in the moral and patriotic education of young people. The methodological basis for the article is the research done by Belarusian and Russian culture researchers and art historians who studied the festivals from the standpoint of their history, content, educational value, and place in society. The author provides a multi-level classification of Belarusian vocal and choral festivals, identifies their social and cultural functions, determines the specifics of a selected song, choral and ethnographic festivals, as well as the national culture festivals. In the end, the author concludes that the vocal and choral festivals in modern Belarus play an extremely important role in the process of moral and patriotic education of young people, which is recognized and strongly supported by the state. The main strategies of moral and patriotic education for the Belarusian youth that participates in various vocal and choral festivals are: 1) shaping the positive aesthetic attitudes towards national culture and art, 2) awareness of their national identity in contact with representatives of other national cultural traditions (relevant for international festivals and national culture festivals), as well as 3) preservation and consolidation of key moments of Belarusian history in the minds of young people, which is emphasized by the ideological theme of individual festivals.

**Key words:** vocal and choral festivals of Belarus, moral and patriotic education, national culture festivals, song festival.

(Art and Cultur. – 2023. – № 1(49). – P. 69–73)

Адрес для корреспонденции: e-mail: tanja.gazevskaya@yandex.by – Т.С. Гажевская-Пешак

Вокально-хоровое искусство с давних времен играет важную роль в жизни белорусского общества, выполняя важнейшие социокультурные функции: коммуникативную, дидактическую, просветительскую, эстетическую и другие. В современной Беларуси музыкальные фестивали, в том числе связанные с вокально-хоровым искусством, стали одним из средств нравственно-патриотического воспитания молодежи. Именно пение (сольное, ансамблевое, хоровое) представляет один из самых естественных способов дидактического воздействия на белорусскую молодежь. Изучению специфики музыкальных фестивалей в настоящее время посвящен ряд исследований отечественных авторов, рассматривающих такие фестивали с позиций их социально-культурной значимости (Л. Сивурова), эстетического воздействия на молодежь (В. Клемина), функционального предназначения (О. Жукова), а также с точки зрения включенности фестивалей в общий контекст музыкальной культуры Беларуси (И. Лисовская). Общей истории и теории музыкальных фестивалей мира посвящены работы российских культурологов (А. Барабанова, А. Ловковой, П. Николаевой) и искусствоведов (Е. Резниковой, Е. Широковой). Несмотря на имеющиеся достижения в области изучения современных белорусских фестивалей, вопрос их нравственно-патриотического воздействия на молодое поколение в настоящее время остается недостаточно исследованным. Актуальность изучения нравственно-патриотической составляющей вокально-хоровых фестивалей обусловлена актуальными задачами современной белорусской педагогики, направленной на формирование личности с активной гражданской позицией.

Цель статьи – охарактеризовать вокально-хоровые фестивали в сегодняшней Беларуси в качестве средства воспитания нравственно-патриотических чувств молодежи.

**Классификация и социокультурные функции музыкальных фестивалей.** Современные музыкальные фестивали представляют собой особый особый тип художественного пространства и выполняют определенные социокультурные функции.

Основными признаками этих музыкальных фестивалей являются их нелокальность (включение культур разных регионов и этносов), зрелищность (предполагает присутствие зрителей), социальная ориентированность (направлена на продвижение искусства в широкие слои населения). Согласно исследованию А. Хренова, «общее значение художественного фестиваля отличается разнонаправленностью – это мероприятие оказывает свое

воздействие не только на сферу межкультурных контактов, но и на уровень развития отдельных сообществ и конкретной личности» [1, с. 7]. Как отмечает Н. Кириллова, всякий фестиваль обладает огромным «педагогическим и культуротворческим потенциалом, представляет собой образец разноуровневого общения, удовлетворяет потребности людей в смене видов деятельности, общественной оценке своей работы, эстетическом творчестве, самовыражении, приобщении к социально значимым целям, психологической разрядке, развлечении и торжественном обновлении жизни» [2, с. 128].

Нередко белорусские музыкальные фестивали обладают концептуальностью – несут в себе особый идейный замысел организаторов фестиваля, направленный на формирование определенных идейно-эстетических установок у участников и зрителей фестиваля. Одной из таких установок, актуальных для современных музыкальных фестивалей Беларуси, является пропаганда национального искусства, посредством чего формируются национальное самосознание и нравственно-патриотические чувства молодежи. Кроме этого, к белорусским фестивалям применимо высказывание К. Жигульского о том, что «фестивали относятся к культурным ресурсам страны, наравне с музеями, выставками и индустрией развлечений, способным активизировать и развить международный туризм и международное сотрудничество, а также вызвать познавательный интерес» [3, с. 152].

В нынешней Беларуси проводятся музыкальные фестивали самых различных типов, которые могут быть классифицированы по разным признакам. Опираясь на классификацию фестивалей искусства, предложенную в работе Е.И. Резниковой «Фестиваль искусств как синтетическое художественное пространство» [4], мы предлагаем классификацию белорусских музыкальных фестивалей по:

- хронологическому принципу: ежегодные, биеннале (раз в два года), триеннале (раз в три года) и др.;

- охватываемой территории: международные, региональные, республиканские, городские, районные и др.;

- типу институциональной поддержки: обладающие государственной поддержкой, поддержкой специальных фондов или частных лиц;

- составу участников: детские, молодежные, профессиональные, любительские и др.;

- направлению музыкального искусства: народные, академические, эстрадные, джазовые, фестивали духовной музыки;

– наличию конкурсной основы: фестивали-конкурсы или просто фестивали исполнителей.

Собственно вокально-хоровые фестивали в Беларуси по составу участников можно разделить на фестивали с участием солистов-вокалистов, вокальных ансамблей и хоров. Особое место занимают фестивали песни или песенные фестивали, в которых могут принимать участие как солисты, так и различные вокальные и вокально-инструментальные составы исполнителей.

Музыкальные фестивали, проводимые в современной Беларуси, обладают различными социокультурными функциями, среди которых наиболее значимыми являются коммуникативная и эстетическая. Коммуникативная функция реализуется в том, что участники фестиваля включаются в активное общение и при этом не только формируются личные контакты, но и закладывается коммуникация на уровне культурных традиций. Эстетическая функция музыкальных фестивалей раскрывается в формировании у молодежи способности критически оценивать художественные достоинства музыкальных произведений, а также развивает творческое мышление. Вместе с тем музыкальные фестивали, имеющие явно выраженную идеологическую направленность, выполняют общественно-преобразующую функцию, ориентируя молодежь на нравственно-патриотические настроения и соответствующее социальное поведение.

**Воспитательные задачи песенных фестивалей в современной Беларуси.** Зародившись в первой половине XX века, фестивальное движение приобрело широкую популярность и теперь является предметом пристального внимания специалистов в сфере культурологии и коммуникации. Современный песенный фестиваль представляет собой способ показа достижений вокального, ансамблевого или хорового искусства и трактуется как возможность культурного обмена, расширения художественного кругозора у участников и зрителей фестиваля.

Начало планомерного развития и популяризации фестивалей песни в Беларуси относится к 1990-м годам, когда остро встала необходимость формирования национального самосознания у граждан суверенного государства. Первостепенной задачей таких фестивалей в эти годы была демонстрация национальных культурных ценностей белорусов. Воспитательная роль фестивалей песни заключалась в стимулировании у молодежи интереса к культуре своего народа и в формировании позитивных установок на этническое

многообразие. Подчеркивание этнической уникальности белорусов остается актуальной задачей и для современных музыкальных фестивалей, так как позволяет сохранить национальную идентичность перед лицом глобализации. Перманентной задачей, поставленной перед песенными фестивалями в эти годы и сохраняющейся впоследствии, стала задача повышения профессионального уровня солистов и вокально-хоровых коллективов. Это закономерно, так как при подготовке к выступлению на фестивале исполнители прилагают большие усилия для того, чтобы быть конкурентоспособным в ряду других участников, максимально показав свое профессиональное мастерство.

В XXI столетии нравственно-патриотическое значение фестивалей песни было по достоинству оценено Президентом Республики Беларусь А.Г. Лукашенко, который неоднократно посещал подобные фестивали, где выступал с приветственным словом к участникам и зрителям, призывая их сохранять традиционные нравственные ценности белорусов, развивать культуру и искусство родного края, а также помнить об историческом прошлом нашего народа. Об этих ключевых моментах нравственно-патриотического воспитания молодежи А.Г. Лукашенко высказывался на открытии Национального фестиваля белорусской песни и поэзии в Молодечно (2001 г.) и фестиваля «Александрия собирает друзей» (2015 г.).

Одним из первых национально ориентированных песенных фестивалей в Беларуси стал *Национальный фестиваль белорусской песни и поэзии «Маладзечна»*, впервые состоявшийся в Молодечно в 1993 году и ставший ежегодным. Основателем этого фестиваля стал народный артист Беларуси М. Финберг. Главной задачей молодежнического фестиваля была популяризация творчества белорусских авторов – поэтов и композиторов. В 2005 и 2010 гг. фестиваль был посвящен юбилейным датам (60-летию и 65-летию соответственно) со дня Великой Победы, что придало мероприятию яркую нравственно-патриотическую окраску. В 2012 году фестиваль был приурочен к 130-летию со дня рождения классиков белорусской литературы – Янки Купалы и Якуба Колоса. В концертных программах «Национального фестиваля белорусской песни и поэзии» в разные годы принимало участие не только большое количество авторов-любителей (музыкантов и поэтов), но и значительное число высокопрофессиональных музыкальных коллективов.

Крупным фестивалем народной и эстрадной песни в Беларуси является *Между-*



народный фестиваль «Александрия собирает друзей» (аг. Александрия Шкловского района Могилевской области, проводится с 2010 года и приурочен к традиционному белорусскому празднику «Купалье»). Отметим, что выбор места для проведения не случаен – именно в этом агрогородке родился Президент Республики Беларусь А.Г. Лукашенко, а в настоящее время белорусские патриоты имеют возможность увидеть восстановленный дом его родителей и посетить с экскурсией школу, где учился будущий Глава государства.

**Белорусские фестивали национальных культур, включающие вокально-хоровое исполнительство.** Большое значение в социокультурной жизни Беларуси имеют фестивали народной музыки, задачами которых являются сохранение народных песенных и танцевальных традиций, пропаганда традиционной культуры стран-участников, а также укрепление международных связей. Одним из первых фестивалей народной музыки в Беларуси стал международный фестиваль «Браславские зарницы», впервые прошедший в Браславе в 1967 году. В праздничной программе фестиваля обычно принимают участие различные музыкальные коллективы, а также проводится конкурс хоровых коллективов «Браславская хоровая ассамблея». В 2010 году праздник был посвящен 945-летию Браслава, 70-летию образования Браславского района и 65-летию Великой Победы. В 2011 году в фестивале приняло участие около 500 артистов из разных городов Беларуси, а также России, Украины, Польши, Латвии, Литвы, Эстонии, Венесуэлы. К числу крупных белорусских фестивалей народной музыки относятся также Республиканский фестиваль фольклорного искусства «Берегиня» (г.п. Октябрьский Гомельской области, проводится с 1998 года) и фестиваль этнокультурных традиций «Зов Полесья» (дер. Лясковичи Петриковского района Гомельской области, проходит с 2010 года). Воспитание нравственно-патриотических чувств молодежи, участвующей в белорусских фестивалях фольклорной направленности, ведется по пути создания положительной нравственной установки по отношению к национальным традициям.

Разнообразные любительские вокально-хоровые коллективы представителей разных национальностей принимают участие в Республиканском фестивале национальных культур в Гродно (проводится с 1996 года по настоящее время). В концертных программах фестиваля звучат народные песни в аутентичном ключе или авторской обработке. Преобладающее количество коллективов

обычно исполняет произведения в народной манере, демонстрируя песенные традиции своего региона. Кроме любительских коллективов, в фестивале всегда принимает участие несколько ведущих исполнительских коллективов Беларуси.

Отметим, что белорусские певческие фестивали народной музыки органично вписываются в западноевропейское фестивальное движение и по ценностно-целевой направленности: приоритетными задачами фестивалей как в Западной Европе, так и в Беларуси являются сохранение и укрепление культурной идентичности, построение диалога с другими национальными культурами, культивирование толерантности и содействие сохранению мира.

**Хоровые фестивали в современной Беларуси как проводники нравственно-патриотических идей.** Хоровое пение как принципиально массовый вид исполнительства представляет собой действенное средство для массового воспитания детей и молодежи. Современные фестивали хорового пения не только активизируют творческий рост профессионализма хоровых коллективов, но также усиливают ценностную составляющую мероприятий. Проведение фестивалей хорового искусства способствует и творческой самореализации, гражданско-патриотическому, духовно-нравственному воспитанию подрастающего поколения, а также формирует культуру досуга.

Большое значение для поддержки духовно-нравственных ориентиров, заложенных в идеологии Республики Беларусь, в 1990–2010-е гг. играли хоровые фестивали духовной музыки: Международный фестиваль духовной музыки «Магутны Божа» (Могилев, проводился с 1993 по 2019 год) и Международный фестиваль православных песнопений «Коложский благовест» (Гродно, проходит с 2002 года по настоящее время), фестиваль «Державный глас» (Минск, проводится в Свято-Елисаветинском монастыре с 2010 года по настоящее время). Задачами этих фестивалей являются возрождение белорусской духовной культуры на основе христианских ценностей, усиление международных связей, духовное обогащение посредством музыкального искусства.

С 2005 года в Беларуси набирает популярность Международный фестиваль студенческих хоров «Папараць-кветка», организованный управлением по делам культуры Белорусского государственного университета. Цели и задачи этого фестиваля – развитие традиций белорусского и мирового хорового творчества, музыкальное просвещение молодежи, а также налаживание творческих

связей, контактов между хоровыми коллективами Беларуси, стран ближнего и дальнего зарубежья.

Фестиваль хорового искусства «Ад Шчырага сэрца» посвящен памяти заслуженного работника культуры Республики Беларусь композитора Э. Щирога. Этот фестиваль проводится в Минске и ставит перед собой задачу содействовать пропаганде и развитию национального хорового искусства, повышению исполнительского уровня хоровых коллективов, духовно-нравственному и эстетическому воспитанию населения через песенное искусство. В этом фестивале принимают участие самодеятельные академические хоровые коллективы и вокальные ансамбли. Обязательным номером программы для каждого коллектива на фестивале является патриотическая песня Э. Щирога на слова А. Казюко «Беларусь – мая любоў».

В 2022 году впервые состоялся Минский хоровой фестиваль-конкурс патриотической песни им. А.П. Грасса, организуемый управлением Минского городского исполнительного комитета совместно с Минским государственным колледжем им. М.И. Глинки при поддержке Белорусского государственного музея истории Великой Отечественной войны. В фестивале приняли участие детские хоры, капеллы мальчиков, хоры музыкальных колледжей и колледжей искусств, любительские и самодеятельные хоры, исполнившие хоровые произведения патриотической и военно-патриотической тематики. В качестве задач фестиваля-конкурса организаторы обозначили «воспитание патриотизма, национального самосознания, активной гражданской позиции; популяризацию музыкальных произведений патриотической тематики; повышение исполнительского мастерства и сценической культуры хоровых коллективов; сохранение и развитие лучших традиций хорового исполнительского искусства, а также содействие развитию творческого сотрудничества и обмену педагогическим опытом» [5].

**Заключение.** Вокально-хоровые фестивали современной Беларуси играют чрезвычайно важную роль в процессе нравственно-патриотического воспитания молодежи, что осознается и всячески поддерживается государством. Основными типами вокально-хоровых фестивалей с 1990-х гг. в стране стали масштабные фестивали песни, этнографические музыкальные фестивали, фестивали национальных культур и хоровые фестивали-конкурсы. Отличительной чертой перечисленных типов фестивалей является их массовость и социальная ориентированность. Основными стратегиями нравственно-патриотического воспитания белорусской молодежи, участвующей в различных вокально-хоровых фестивалях, выступают: 1) формирование позитивных эстетических установок по отношению к национальной культуре и искусству, 2) осознание своей национальной идентичности при соприкосновении с представителями инонациональных культурных традиций (актуально для международных фестивалей и фестивалей национальных культур), а также 3) сохранение и закрепление в сознании молодежи ключевых моментов из истории Беларуси, что подчеркивается идеологической тематикой отдельных фестивалей.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Хренов, Н.А. Социальная психология искусства: переходная эпоха / Н.А. Хренов. – М.: Альфа-М, 2005. – 624 с.
2. Кириллова, Н.Б. Медиакультура: от модерна к постмодерну / Н.Б. Кириллова. – 2-е изд. – М.: Акад. проект, 2006. – 448 с.
3. Жигульский, К. Праздник и культура / К. Жигульский. – М.: Прогресс, 1985. – 185 с.
4. Резникова, Е.И. Фестиваль искусств как синтетическое художественное пространство: дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.09 / Е.И. Резникова. – СПб.: Санкт-Петербургский гуманитарный университет профсоюзов, 2006. – 186 л.
5. Минский хоровой фестиваль-конкурс патриотической песни им. А.П. Грасса [Электронный ресурс] // Музыкальные фестивали. Единый информационный портал. – Режим доступа: <https://music-festivals.ru/festivals/khorovye-festivali/minskiy-khorovoy-festivalb-konkurs-patrioticheskoy-pesni-imeni-apgrassa>. – Дата доступа: 19.10.2022.

*Поступила в редакцию 24.10.2022*

# Профессиональная подготовка педагога-музыканта в цифровой среде в контексте полихудожественного подхода

*Венжега О.Ю.*

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

*В данной статье рассматриваются актуальные проблемы современного образования XXI века, применение цифровых технологий в области педагогического образования посредством полихудожественного подхода, а также влияние информационно-компьютерных технологий на развитие творческих способностей в контексте полихудожественного подхода. Благодаря анализу научных исследований в области музыкально-педагогического образования, опыта работы педагогов-музыкантов, подготовки студентов-музыкантов в учреждениях высшего образования Республики Беларусь получены результаты, направленные на решение практических вопросов, связанных с реализацией и перспективами цифровизации образования в контексте полихудожественного подхода. Идея полихудожественного подхода в педагогической деятельности лежит в основе интеграционных процессов, которые в дальнейшем послужили разработкой новой концепции полихудожественного развития творческой личности в условиях цифровой среды.*

**Ключевые слова:** *постнеклассическая педагогика, антропологический поворот, синергетика, цифровизация образования, цифровые навыки, цифровые технологии в образовании, информационно-компьютерные технологии, полихудожественное образование, полихудожественный подход, кибер-арт.*

*(Искусство и культура. – 2023. – № 1(49). – С. 74–77)*

# Professional Training of the Teacher-Musician in the Digital Environment in the Context of Poly-Artistic Approach

*Venzhega O.Yu.*

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

*Current issues of the contemporary 21st century education are considered in the article: application of digital technologies in the field of pedagogical education through the poly-artistic approach as well as influences of information technologies on the development of creative abilities in the context of the poly-artistic approach. An analysis of research in the field of musical and pedagogical education, the experience of teachers-musicians' work, training students musicians at universities of the Republic of Belarus made it possible to obtain results aimed at solving practical issues connected with the implementation and prospects of digitalization of education in the context of the poly-artistic approach. The idea of the poly-artistic approach in pedagogical activities underlies integration processes which further served as development of a new concept of the poly-artistic development of a creative personality in the conditions of digital environment.*

**Key words:** *post-nonclassic pedagogy, anthropologic turn, synergy, digitalization of education, digital skills, digital technologies in education, information and computer technologies, poly-artistic education, poly-artistic approach, cyber-art.*

*(Art and Cultur. – 2023. – № 1(49). – P. 74–77)*

Начало нового этапа в развитии педагогического образования постепенно развивалось во второй половине XX века, формируя направление постнеклассической педагогики. Актуальным моментом данного этапа становится интеграция науки, педагогики и производства. XX столетие сформировало фундамент развития технологической и информационной

среды в области образования, подтолкнувший человечество к постиндустриальному информационному развитию. Постнеклассическая педагогика устанавливает видение окружающего мира в многостороннем плане, взаимодействие элементов и многополярность видения мира [1]. В середине прошлого века в области гуманитарных наук начинает использоваться

*Адрес для корреспонденции: e-mail: oksana.yurevna.92@mail.ru – О.Ю. Венжега*

синергетический подход, повлиявший в том числе и на педагогику. Синергетика раскрывает общую картину мира в качестве подвижной системы, открытой к постоянным изменениям, разрастаниям, накоплениям, обобщениям в духовном мире человека [2].

Антропологический поворот в образовании, произошедший на рубеже XX–XXI веков, усиленный тотальной цифровизацией, поспособствовал появлению новых подходов в научных исследованиях, которые объединили разнопредметные знания в единое проблемное поле. В настоящее время перед преподавателем дисциплин эстетического цикла возникла задача развития духовно-творческой личности в высокотехнологическом обществе. Это привело к переосмыслению научно-педагогических концепций, разработанных во второй половине XX века ведущими учеными в области педагогики искусства.

Актуальность применения полихудожественного подхода и цифровых технологий в сфере педагогического образования обусловлена потребностью профессиональной компетентности в современном образовании.

Цель статьи – теоретическое обоснование необходимости профессиональной подготовки педагога-музыканта в цифровой среде в контексте полихудожественного подхода.

Для этого были использованы аналитический, сравнительно-сопоставительный методы, анализ научно-методической литературы, обобщение педагогического опыта, анализ философской, психологической и педагогической литературы, методы синтеза и моделирования социально-культурных процессов. В ходе исследования проведен анализ и обобщен педагогический опыт отечественных и зарубежных ученых, проанализированы документы, регламентирующие процесс цифровизации современного образования в контексте полихудожественного подхода, а также определены результаты внедрения цифровых технологий в подготовке будущего педагога-музыканта.

Сегодня значительную роль в рассматриваемой нами области знаний играет новое направление – кибер-арт, благодаря которому создаются произведения искусства с помощью ИКТ, а сам творческий процесс реализуется в медиапространстве, тем самым затронув и область музыкального образования [3].

**Концепция полихудожественного подхода Б.П. Юсова.** Предложенная Б.П. Юсовым концепция полихудожественного образования (1980-е гг.) была направлена на взаимосвязь предметов эстетической направленности в качестве развития самостоятельности творческой деятельности школьника. Педагог является связующим звеном в диалоге искусства, в создании

эстетической развивающей среды в восприятии всех видов искусства. Различные формы занятий эстетического цикла предполагают развитие творческой активности методом применения пения, слова, жеста и т.д. Исследователь предложил педагогическую интеграцию, где основными факторами обучения становятся креативность подачи учебного материала и творческий подход [4].

В рамках образовательного процесса в учреждениях образования благодаря применению полихудожественного подхода возникает новый уровень в современных реалиях педагогической деятельности, а также появляется потребность в новых формах и методах педагогики в работе педагога-музыканта [5].

Обращение к полихудожественному подходу с разнообразными методами и формами современного обучения вызвало необходимость в корректировке и совершенствовании в подготовке будущих педагогов-музыкантов. О.А. Овсянникова разработала комплекс профессиональных навыков по реализации полихудожественного подхода в образовательном процессе, а также сформировала проектные, компьютерные, интерактивные технологии для приобретения профессиональных навыков [6].

**Развитие цифровой среды в педагогике XXI века.** Цифровое столетие требует обновления музыкально-педагогического образования посредством более активного применения научно-технических достижений. Тенденция стремления в совершенствовании педагогического образования и качественная подготовка будущих специалистов позволяют приобрести новые знания, навыки, умения, профессиональные педагогические компетенции. Актуальность цифровизации в области педагогического образования тесно связана и с периодом пандемии, послужившим переходу на образовательные платформы обучения в цифровой среде. Онлайн-образование повлияло на спектр образовательных возможностей педагога в его практической деятельности.

Репрезентация полихудожественного подхода в цифровую среду и применение ИКТ в педагогической практике проложили путь в развитии новых творческих способностей педагога предметной области «Искусство», связанных с применением возможностей цифровой среды наряду с навыками музицирования и изобразительной деятельности. Цифровые навыки, цифровая грамотность, цифровые компетенции приобретают актуальное направление в реализации образовательных и творческих потребностей личности современного мира. Развитие цифровой среды в системе образования было представлено на семинаре Computer Based Training (CBT) в 1999 г., где были рассмотрены

идеи и способы применения современных технологий в педагогической деятельности, а также предложен понятийный аспект электронного обучения. Учитывая тот факт, что процесс электронного обучения начал формироваться в 1990-х годах, все-таки пандемия 2020 года (Covid-19) и многочисленные локдауны значительно повлияли на образовательный процесс в учреждениях образования и столкнули с реальными проблемами в системе образования.

**Применение цифровых технологий в системе образования.** Министерство образования Республики Беларусь разработало концепцию цифровой трансформации процессов и внедрения цифровых технологий в системе образования на 2019–2025 годы. Данная концепция включает в себя модернизацию информационно-коммуникационной инфраструктуры образования с использованием компьютера, мультимедиа, проекционного оборудования и т.д., создание электронного образовательного контента [7].

Необходимость в подготовке будущих специалистов в области музыкально-педагогического образования требует модернизации и внедрения новых форм и методов обучения в системе высшего образования Республики Беларусь.

Современные информационно-компьютерные технологии (ИКТ) и цифровизация в области образования обеспечивают качество социально-экономического развития общества. Тенденции цифровизации педагогического сообщества предусматривают развитие информационной структуры, совершенствование в сфере образования и подготовку будущих специалистов в области образования с наличием цифровых навыков «digitalskills».

Компьютерные технологии и цифровизация музыкального образования оказали влияние путем перемещения в кибернетическое пространство [8]. Педагог, оказавшийся в центре цифровой революции, осознает необходимость владения сверх-интеллектуальными и сверх-творческими способностями. Цифровизация музыкально-педагогического образования в эпоху трансгуманизма набирает тенденции интегрирования личности с компьютером в качестве формирования «пост-человека» как совершенного продукта биоинженерии. Компьютеризация в области образования и создание нового направления кибер-арт позволили создавать произведения искусства с помощью электронных средств выражения и воспроизводить художественный процесс в медиапространстве.

Развитие творческих способностей человека определяется с помощью искусства, где ИТ-технологии нашли применение в этой сфере, в результате которого возникло понятие

«кибер-арт» – процесс творческой деятельности посредством ИКТ.

Компьютерные программы XXI века создают ряд возможностей для воплощения творческих проектов, в том числе и в области музыкально-педагогического образования. Площадкой воплощения кибернетических экспериментов в первую очередь послужила сфера искусства.

Можно выделить основные компоненты цифровизации музыкально-педагогического образования, на которых акцентируют свое внимание современные ученые: 1. Глобализация, влияющая на интегративные процессы в мировой музыкальной культуре. 2. Распространение доступности музыкального материала и способов компьютерной обработки звука в эпоху цифровизации (через сеть Интернет). Создание новых коммуникационных возможностей для совместной творческой деятельности. 3. Создание новых образовательных платформ с разнообразными коммуникационными возможностями для совместной творческой деятельности.

Т.И. Кузуб в своем исследовании отмечает востребованность в учреждениях высшего образования внедрения в учебные программы мультимедийных материалов [9].

**Цифровые компетенции современного педагога-музыканта.** Приобретение цифровых навыков «digital skills» современного педагога-музыканта является актуальным в эпоху цифровизации нового века в системе педагогического образования. Владение цифровыми навыками педагогом-музыкантом выступает составляющим компонентом музыкально-педагогического образования XXI века, где вырабатывается конкурентоспособность в цифровом пространстве. Применение ИКТ и цифровых навыков «digital skills» в области музыкального образования предусматривает изучение новых современных образовательных программ, платформ, когда происходят совершенствование и модернизация учебного процесса. Педагогика XXI века достаточно часто рассматривает такие понятия, как цифровые навыки (digital skills), цифровая грамотность (digital fluency), цифровые компетенции (digital competencies).

Актуальны приобретение новых надпрофессиональных компетенций педагогом-музыкантом, применение навыков с помощью цифровых технологий и способность использовать их в практической деятельности. Также в подготовке современных педагогов-музыкантов составляющей частью является развитие творческого мышления и определение новых методов в профессиональной его деятельности.

Цифровые навыки представляют собой правильность использования учебного материала, умение обращения с образовательными

платформами и интернет-площадками (ZOOM, MOODLE, WEBINAR) для проведения научных конференций, онлайн-занятий, вебинаров, создания мультимедийного контента и цифрового портфолио. Владение цифровыми компетенциями современного педагога-музыканта обуславливает совершенствование профессиональных умений и навыков на практике. Цифровизация музыкально-педагогического образования происходит посредством актуальных музыкальных цифровых технологий с использованием музыкальных программ, нотных редакторов, аудио-редакторов и т.д. Изучение и освоение педагогом-музыкантом компьютерных средств соединено с его профессиональной деятельностью: музыкальной, музыкально-педагогической, исполнительской, просветительской.

**Компьютерные программы в музыкально-педагогическом образовании.** Современные цифровые технологии в педагогической деятельности современного педагога-музыканта создают условия для развития творческих способностей, креативного мышления личности. Можно сказать, что применение информационно-компьютерных технологий на уроках музыки способствует активизации творческих способностей, креативного подхода в обучении. В музыкально-педагогическом образовании нашли применение такие программы, как Shotcut, PowerPoint, PhStori, Photoshop, Movie Marker, Movie Creator, Nero, Windows Media Player, WinAmp, с помощью которых образовательный процесс становится наиболее интересным и развивает творческое мышление личности.

Основной задачей педагога-музыканта является наглядность и доступность преподнесения учебного материала, что помогает создать новые образно-ассоциативные связи и художественные образы, в том числе полихудожественный подход становится неотъемлемой частью в обучении. И тогда применение современных цифровых технологий является мощным инструментом в развитии креативного мышления и творческих способностей личности.

Развитие творческого мышления педагога-музыканта также определяется в способности объединения музыкальных занятий с материалами других учебных дисциплин, в качестве примера можно сделать аналогию связи музыки и математики, когда показываются суммирование звучания длительностей, принципы построения музыкальных интервалов и т.д.

**Заключение.** Таким образом, важнейший аспект цифровизации образования современного педагога – стремление внедрения цифровых технологий в образовательный процесс. Обучение, прежде всего, является

информационным процессом, в сопровождении с передачей, обработкой и усвоением информации. Появление современных технических средств обучения, которые способствуют повышению качества уровня учебного процесса, относится к информатизации образования.

Педагогический термин «цифровизация образования» включает в себя два компонента:

1. Внедрение информационно-компьютерных средств обучения в систему образования, базирующихся на микропроцессорной технике и новых педагогических технологиях.

2. Комплекс мер по модернизации педагогического процесса с помощью внедрения цифровых технологий [9].

Необходимо обратить внимание на термин «цифровизация образования» с дидактической точки зрения, где он определяется как процесс обеспечения в системе образования новыми практическими разработками и современными ИКТ, направленными на решение педагогических проблем обучения и воспитания [9]. Исходя из позиции И.В. Роберта, термин «цифровизация» соединяется со сферой образования или наукой в области педагогики [10, с. 117].

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Бенин, В.Л. Педагогика эпохи постнеклассической науки / В.Л. Бенин // Образование и наука. Изв. УрО РАО. – 2012. – № 6(95). – С. 122–136.
2. Писаренко, В.И. Синергетические идеи в педагогике / В.И. Писаренко // Известия Южного федерального университета. Технические науки. – 2012. – Т. 135, № 10. – С. 111–119.
3. Карташев, С.А. Информационно-компьютерное наполнение уроков музыки в общеобразовательной школе / С.А. Карташев, Ю.С. Сусед-Виличинская // Весн. Віцеб. дзярж. ун-та. – 2014. – № 3. – С. 62–68. URL: <https://rep.vsu.by/handle/123456789/4060> (дата обращения: 02.09.2022).
4. Матвеева, Л.В. Полихудожественное воспитание в школе: метод. рекомендации для учителей общеобразовательных школ / Л.В. Матвеева, Н.Г. Тагильцева, Е.А. Заплата. – Екатеринбург, 2019. – 61 с.
5. Ермолинская, Е.А. Взаимодействие искусств как условие активизации педагогического творчества учителя изобразительного искусства: дис. ... канд. пед. наук: 13.00.08 / Е.А. Ермолинская; Рос, акад. образования, Ин-т худ. образования. – М., 2004. – 194 л.
6. Овсянникова, О.А. Современные требования и новые подходы к профессиональной подготовке студентов направления «Педагогическое образование», профиль «Музыка» / О.А. Овсянникова // Вестник Томского государственного педагогического университета. – 2014. – № 3(144). – С. 87–90.
7. Министерство образования Республики Беларусь [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://edu.gov.by>. – Дата доступа: 15.07.2022.
8. Шириева, Н.В. Музыкальное образование в эпоху трансгуманизма / Н.В. Шириева, Е.А. Дыганова // Педагогика и психология. – 2020. – Т. 8, № 3. – С. 16.
9. Стариченко, Б.Е. Цифровизация образования: иллюзии и ожидания / Б.Е. Стариченко // Педагогическое образование в России. – 2020. – № 3. – С. 49–58.
10. Роберт, И.В. Развитие понятийного аппарата педагогики: цифровые информационные технологии образования / И.В. Роберт // Педагогическая информатика. – 2019. – № 1. – С. 108–121.

Поступила в редакцию 16.09.2022

\* \* \*

16 снежня 2022 года ў залах Нацыянальнага мастацкага музея Рэспублікі Беларусь у Мінску адбылося адкрыццё юбілейнай выставы былога выкладчыка кафедры выяўленчага мастацтва мастацка-графічнага факультэта ВДУ імя П.М. Машэрава (1979–2014), вядомага прадстаўніка Віцебскай школы акварэлі Аляксандра Карпана. Дадзеная выстава (куратар М. Цыбульскі) стала першым праектам філіяла кафедры выяўленчага мастацтва, які быў арганізаваны ў Нацыянальным мастацкім музеі.

\* \* \*

22 снежня выставачная зала мастацка-графічнага факультэта сустракала ўдзельнікаў і гасцей выставы “Героі свайго часу” заслужанага дзеяча мастацтваў Рэспублікі Беларусь, кавалера ордэна Францыска Скарыны, лаўрэата спецыяльнай прэміі Прэзідэнта Рэспублікі Беларусь, ганаровага члена Расійскай акадэміі мастацтваў Мікалая Апіёка (куратар Міхась Цыбульскі). Цэнтральнае месца ў экспазіцыі занялі партрэты, якія былі напісаны мастаком у розныя часы.

Героямі партрэтаў М. Апіёка выступаюць знакавыя персанажы беларускай гісторыі і культуры, імёны якіх назаўжды ўпісаны ў летапіс зямлі беларускай. Адною з цэнтральных у творчасці мастака з’яўляецца серыя партрэтаў “Акцёры і ролі”, дзе прадстаўлены вобразы беларускіх акцёраў у гістарычных постацях. З палотнаў на нас глядзяць героі мінулага: Усяслаў Чарадзеі, Вітаўт, Ягайла, Еўфрасіння Полацкая, Францішак Скарына, Мікалай Гусоўскі, Вінцэнт Дунін-Марцінкевіч.

Вобразы сваіх герояў Мікалай Апіёк знаходзіць не толькі ў мінулым, але і сярод сучаснікаў. Гэта людзі, якія праявілі сябе і сталі вядомымі ў навучы, мастацтве, працы і спорце. У напісаных партрэтах мастак увекавечыў рэжысёра Міхаіла Пташукі, выдатных акцёраў беларускай сцэны Стэфанію Станюту і Валерыя Раеўскага, музыкантаў Ігара Лучанка і Уладзіміра Мулявіна, мастакоў Мікалая Назаранку і Леаніда Шчамялёва, герояў спорту Аляксандра Мядзведзя і Дар’ю Домрачаву, касманаўта Алега Навіцкага і іншых. Асобная старонка ў партрэтным жанры – партрэты ўдзельнікаў Вялікай Айчыннай вайны.

Пасля адкрыцця выставы адбылася сустрэча М. Апіёка са студэнтамі мастацка-графічнага факультэта, дзе ў камерным фармаце мастак распавёў пра асноўныя свае творы, падзяліўся творчым і жыццёвым вопытам з маладым пакаленнем.

\* \* \*

28–31 студзеня 2023 г. прайшло пасяджэнне журы Міжнароднага мастацкага праекта “На сваёй зямлі”, які быў арганізаваны грамадскай арганізацыяй “Беларускі зялёны крыж”. Конкурс праводзіўся па трох напрамках: жывапіс і графіка, мультыплікацыя, а таксама фатаграфія. Выкладчык кафедры выяўленчага мастацтва ВДУ імя П.М. Машэрава Ю.А. Багданавіч прыняла ўдзел у рабоце журы 18-га Міжнароднага конкурсу жывапісу і графікі. Члены журы разгледзелі больш за шэсць тысяч дзіцячых малюнкаў з 16 краін: Беларусі, Балгарыі, Венгрыі, Германіі, Індыі, Казахстана, Кітая, Кыргызстана, Літвы, Македоніі, Малдовы, Польшчы, Расіі, Сербіі, Славеніі, Турцыі. Міжнародны конкурс фатаграфіі адбыўся ў гэтым годзе ўпершыню. Вынікі работы журы будуць шырока агучаны ў красавіку 2023 года ў час арганізацыі чарговай выставы дадзенага праекта.

\* \* \*

10 лютага ў Віцебскім мастацкім музеі адбылося адкрыццё мастацкай выстаўкі, прымеркаванай да 70-годдзя выпускніка мастацка-графічнага факультэта Віктара Аляксандравіча Мядзвецкага, а таксама прэзентацыя манаграфіі “Дарогай пошуку. Віцебская мастацкая школа” Аляксея Віктаравіча і Сяргея Віктаравіча Мядзвецкіх.

З творчасцю цудоўнай дынастыі членаў Беларускага саюза мастакоў Мядзвецкіх знаёмыя не толькі ў Віцебску і Беларусі, але і за мяжой. Яе заснавальнік Віктар Аляксандравіч нарадзіўся 28 ліпеня 1952 г. у в. Адамаўка Лепельскага раёна.

У 1975 годзе ён скончыў мастацка-графічны факультэт ВДПІ імя С.М. Кірава. З 1987 года сябра Саюза мастакоў СССР, у цяперашні час Беларускага саюза мастакоў. Удзельнік шэрагу персанальных, рэспубліканскіх і міжнародных выставак. У сваёй творчасці мастак аддае перавагу працы ў графіцы і жывапісе.

У пачатку творчага шляху (1970–1980-я гг.) у карцінах В. Мядзвецкага дамінавалі рэалістычныя тэндэнцыі. Для гэтага перыяду характэрна перавага пейзажа і сюжэтна-тэматычнай карціны. Вернасць натуре заўсёды мела паслядоўны і прынцыповы характар. У цікавым вобразна-пластычным ключы вырашаныя кампазіцыі “Безыменныя вышыні” (1978), “Чэрвень 1941” (1978), “Смага. Партызаны” (1979), “Партрэт студэнткі” (1976), “Партрэт брыгадзіра В. Кавалеўскага” (1977) і інш.

Ужо ў 1990-я гг. у творах Віктара Мядзвецкага заўважаецца вызначаная аўтарская манера, у аснове якой праца з колерам і дэкаратыўна стылізаванымі натурнымі формамі. У гэты час адбываецца зварот мастака да стылістыкі мадэрнізму пачатку XX стагоддзя, захапленне творчасцю В. Кандзінскага, М. Ларыёнава, П. Філонава і інш.

Пры разглядзе сучасных кампазіцый мастака цалкам зразумела, што ён не губляе сувязі з рэальнасцю. Усё велізарнае багацце каляровых і пластычных асаблівасцей яго палотнаў заўсёды падпарадкавана вядучай мелодыі вобразнай задумы. У працах “Спас” (1988), “Гуканне вясны” (1999), “Да восені” (2002), “Раніца” (2005), “Пунсовы ветразь” (2010), “Зорка” (2012), “Рух” (2012) і шэрагу іншых пераважае каларыстычны пачатак. У карцінах Віктара Мядзвецкага вабці паэтычная метафарычнасць, рытмічная арганізацыя кампазіцыі. Цікава вырашаныя работы “Маладзік” (2004), “Святое возера” (2008), “Сон-трава” (2010), “Белая ноч” (2012).

У экспазіцыі дадзенай выставы таксама былі прадстаўлены работы двух сыноў Віктара – Сяргея і Аляксея Мядзвецкіх. Абодва яны скончылі мастацка-графічны факультэт ВДУ імя П.М. Машэрава, навучаліся ў аспірантуры Інстытута мастацтвазнаўства, этнаграфіі і фальклору імя К. Крапівы Нацыянальнай акадэміі навук Беларусі (спецыяльнасць “Выяўленчае, дэкаратыўна-прыкладное мастацтва і архітэктура, мастацтвазнаўства”). І Сяргей, і Аляксей з’яўляюцца ўдзельнікамі рэспубліканскіх і міжнародных выставак, маюць шэраг публікацый па праблемах развіцця сучаснага беларускага жывапісу.

Сяргей Мядзвецкі (10.05.1974), кандыдат мастацтвазнаўства (2004), дацэнт, выкладае на кафедры выяўленчага мастацтва з 2005 года. У сваёй творчасці ён аддае перавагу пейзажнаму жанру, пленэрнаму жывапісу. У камерных па характары краявідах пераважае лірычны настрой. Але пад знешне простым абліччам навакольнай прыроды ўтоены складаны філасофскі падтэкст. Прастата матыву толькі акцэнтуюе ўвагу на жывапісным вобразе, на перадачы адчування ад пэўнага стану прыроды, на ўнутраных перажываннях аўтара.

Аляксей Мядзвецкі (20.06.1985) таксама дацэнт кафедры выяўленчага мастацтва (з 2015 г.), кандыдат мастацтвазнаўства (2012), дацэнт (2019). У сваіх жывапісных творах мастак звяртаецца да партрэта і пейзажа. Сярод яго кампазіцый прыцягваюць увагу паясны жаночы партрэт (2014) і пакаленны партрэт жонкі (2015), “Віцяблянка” (2016), партрэт мастака А. Падалінскага (2016).

На вернісажы адбылася прэзентацыя выдадзенай у нашым універсітэце манаграфіі “Дарогай пошуку. Віцебская мастацкая школа” Аляксея і Сяргея Мядзвецкіх. Дадзеная кніга прысвечана гісторыі станаўлення і развіцця Віцебскай мастацкай школы ў кантэксце сусветных мастацкіх працэсаў.

\* \* \*

З сакавіка ў рамках 75-й Рэгіянальнай навукова-практычнай канферэнцыі выкладчыкаў, навуковых супрацоўнікаў і аспірантаў “Навука – адукацыі, вытворчасці, эканоміцы” прэзентаваўся новы мастацкі праект “Docendo Discimus 2023”. У экспазіцыі выставы, якая разгорнута ў зале мастацка-графічнага факультэта, прадстаўлены творчыя работы выкладчыкаў кафедры выяўленчага мастацтва. Сярод твораў жывапісных і графічных кампазіцый, партрэты, пейзажы і нацюрморты.



**Венжега Оксана Юрьевна** – магистр педагогических наук, аспирант кафедры педагогики и образовательного менеджмента Витебского государственного университета имени П.М. Машерова.

**Гажевская-Пешак Татьяна Станиславовна** – кандидат педагогических наук, доцент, доцент кафедры хоровой музыки УО «Белорусский государственный университет культуры и искусств».

**Герасимов Александр Анатольевич** – магистр педагогических наук, доцент кафедры дизайна Витебского государственного университета имени П.М. Машерова.

**Горолевич Татьяна Владимировна** – магистр искусствоведения, аспирант кафедры изобразительного искусства Витебского государственного университета имени П.М. Машерова.

**Грищенко Антон Борисович** – магистр искусствоведения, аспирант УО «Белорусский государственный университет культуры и искусств».

**Джумантаева Тамара Александровна** – кандидат культурологии, доцент, заведующий научно-экспозиционным отделом Национального Полоцкого историко-культурного музея-заповедника.

**Исаков Геннадий Петрович** – кандидат искусствоведения, доцент, заведующий кафедрой изобразительного искусства Витебского государственного университета имени П.М. Машерова.

**Косьяненко Дмитрий Иванович** – аспирант УО «Белорусский государственный университет культуры и искусств». Скульптор, график. Член Союза народных мастеров Беларуси.

**Лоллини Анна Дмитриевна** – магистр в области технической эстетики и дизайна, преподаватель кафедры изобразительного искусства Витебского государственного университета имени П.М. Машерова.

**Лю Цзин** – кандидат педагогических наук, доцент кафедры иностранных языков УО «Белорусский государственный педагогический университет имени Максима Танка».

**Медвецкий Сергей Викторович** – кандидат искусствоведения, доцент, доцент кафедры изобразительного искусства Витебского государственного университета имени П.М. Машерова.

**Папроцкая Анастасия Юрьевна** – магистр искусствоведения (в области арт-менеджмента), аспирант кафедры изобразительного искусства Витебского государственного университета имени П.М. Машерова, искусствовед УК «Витебский областной краеведческий музей».

**Сиэ Вэй** – аспирант УО «Белорусская государственная академия искусств».

**Чжан Чжаошен** – аспирант УО «Белорусская государственная академия искусств».

**Шамарова Екатерина Владимировна** – магистр культурологии, аспирант УО «Белорусский государственный университет культуры и искусств».

**Venzhega Oksana Yuryevna** – Master of Education, Vitebsk State P.M. Masherov University Department of Pedagogy and Education Management postgraduate student.

**Gezhevskaya-Peshak Tatyana Stanislavovna** – PhD (Education), Assistant Professor, Belarusian State University of Culture and Arts Department of Choir Music Assistant Professor.

**Gerasimov Aleksandr Anatolyevich** – Master of Education, Vitebsk State P.M. Masherov University Department of Design Assistant Professor.

**Gorolevich Tatyana Vladimirovna** – Master of Arts, Vitebsk State P.M. Masherov University Department of Fine Arts postgraduate student.

**Grishchenko Anton Borisovich** – Master of Arts, Belarusian State University of Culture and Arts postgraduate student.

**Jumantayeva Tamara Aleksandrovna** – PhD (Cultural Studies), Assistant Professor, Head of the Scientific and Exhibition Department of the National Polotsk Historical and Cultural Museum-Reserve.

**Isakov Gennady Petrovich** – PhD (Arts), Assistant Professor, Head of Vitebsk State P.M. Masherov University Department of Fine Arts.

**Kosyanenko Dmitri Ivanovich** – Belarusian State University of Culture and Arts postgraduate student. Sculptor, graphic artist. Member of the Union of Folk Craftsmen of Belarus.

**Lollini Anna Dmitriyevna** – Master of Technological Aesthetics and Design, Teacher of Vitebsk State P.M. Masherov University Department of Fine Arts.

**Liu Jing** – PhD (Education), Assistant Professor of the Department of Foreign Languages of Maxim Tank Belarusian State Pedagogical University.

**Medvetski Sergei Viktorovich** – PhD (Arts), Assistant Professor, Vitebsk State P.M. Masherov University Department of Fine Arts. Assistant Professor.

**Paprotskaya Anastasiya Yuryevna** – Master of Arts (Art Management), postgraduate student of Vitebsk State P.M. Masherov University Department of Fine Arts, art critic of Vitebsk Region Museum of Local Lore.

**Xie Wei** – Belarusian State Academy of Arts postgraduate student.

**Zhang Zhaishen** – Belarusian State Academy of Arts postgraduate student.

**Shamarova Yekaterina Vladimirovna** – Master of Culture Studies, Belarusian State University of Culture and Arts postgraduate student.

## 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, включать ключевые слова, что позволит ее индексировать.
4. Во введении дается короткий обзор литературы по проблеме, указываются не решенные ранее вопросы, формулируется и аргументируется цель. Раздел заканчивается постановкой цели исследования.
5. В основной части автор описывает результаты своей работы с точки зрения их научной новизны и сопоставляет с соответствующими известными данными. Этот раздел делится на подразделы с пояснительными подзаголовками.
6. В заключении в сжатом виде должны быть сформулированы полученные выводы, указывающие на достижение поставленной цели, новизну и возможности применения на практике.
7. Список литературы должен включать не более 12 ссылок. Ссылки нумеруются в соответствии с порядком их цитирования в тексте. Порядковые номера ссылок пишутся в квадратных скобках по схеме: [1], [2]. Список литературы оформляется в соответствии с требованиями ГОСТа 7.1-2003. Ссылки на неопубликованные работы, диссертации не допускаются. Указывается полное название авторского свидетельства и депонированной рукописи, а также организация, которая предъявила рукопись к депонированию.
8. Статьи сдаются в редакцию объемом не менее 0,35 авторского листа (14000 печатных знаков, с пробелами между словами, знаками препинания, цифрами и др.), напечатанного через один интервал, шрифтом Times New Roman, размером 11 пт. В этот объем входят текст, таблицы, список литературы. Рисунки и схемы должны подаваться отдельными файлами в формате jpg. Статьи должны быть подготовлены в редакторе Microsoft Word.
9. В дополнение к бумажной версии статьи в редакцию сдается электронная версия материалов. Электронная и бумажная версии статьи должны быть идентичными. Адрес электронной почты университета (наука@vsu.by).
10. К статье прилагаются следующие материалы (на отдельных листах):
  - реферат (150–250 слов), который должен полно передавать содержание статьи, быть годным для публикации в аннотациях к журналам отдельно от статьи, и ключевые слова на языке оригинала;
  - название статьи, фамилия, имя, отчество автора (полностью), место работы, реферат и ключевые слова на английском языке;
  - номер телефона, адрес электронной почты;
  - экспертное заключение о возможности публикации материалов;
  - краткие сведения об авторе(ах) на русском, белорусском и английском языках: имя, отчество, фамилия автора(ов) (полностью); должность; место работы; ученая степень; ученое звание; адрес для корреспонденции (e-mail).
11. Все статьи, поступающие в редакцию журнала, подлежат обязательной проверке на оригинальность и корректность заимствований системой «Антиплагиат.ВУЗ». Для оригинальных научных статей степень оригинальности должна быть не менее 85%, для обзоров – не менее 75%.
12. По решению редколлегии статья отправляется на рецензию, затем визируется членом редколлегии. Возвращение статьи автору на доработку не означает, что она принята в печать. Переработанный вариант статьи вновь рассматривается 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;
  - brief information about the author in Russian, Belarusian and English: the author's surname, name, patronymic; position, employment place; degree, title; post address (e-mail).
11. All articles submitted to the editorial office of the journal are subject to mandatory verification of originality and correctness of borrowings by the Antiplagiat.VUZ system. For original scientific articles the degree of originality should be at least 85%, for reviews – at least 75%.
12. On the decision of the editorial board the article is sent for a review, and then it is signed by the members of the editorial board. If the article is sent back to the author for improvement it doesn't mean that it has been accepted for publication. The improved variant of the article is reconsidered by the editorial board. The article is considered to be accepted on the day when the editorial office receives the final variant.
13. Earlier published articles as well as articles accepted for publication in other editions are not admitted.
14. The authors carry responsibility for the facts provided in the articles, the content and the accuracy of the information.

---

---

*Для оформления обложки использована работа  
Виктора Медвецкого «Зов весны».*

Издатель и полиграфическое исполнение – учреждение образования  
«Витебский государственный университет имени П.М. Машерова».

Свидетельство о государственной регистрации в качестве издателя,  
изготовителя, распространителя печатных изданий  
№ 1/255 от 31.03.2014.

Отпечатано на ризографе учреждения образования  
«Витебский государственный университет имени П.М. Машерова».  
210038, г. Витебск, Московский проспект, 33.

При перепечатке материалов ссылка на журнал «Искусство и культура» обязательна.