

ISSN 2222-8853



И

ИСКУССТВО И КУЛЬТУРА

№ 3(51)/2023

ИСКУССТВО И КУЛЬТУРА

НАУЧНО-ПРАКТИЧЕСКИЙ ЖУРНАЛ

ИЗДАЕТСЯ С ЯНВАРЯ 2011 ГОДА
ВЫХОДИТ ЧЕТЫРЕ РАЗА В ГОД

**№ 3 (51)
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 05.09.2023. Формат 60 x 84 $\frac{1}{8}$. Бумага офсетная.
Усл. печ. л. 10,23 Уч.-изд. л. 9,56. Тираж 95 экз. Заказ 91.

Искусствоведение

<i>Лобачевская О.А., Тянь Лу.</i> О путях распространения бумажной вырезки в Беларуси	5
<i>Кенигсберг Е.Я.</i> Осмысление сложных тем в кураторских исследованиях: выставка «Признаки жизни: пульс и дыхание в современном искусстве» (2023)	9
<i>Зайцева А.С.</i> Арт-проект «Графика» в Витебске: особенности создания и реализации ...	15
<i>Лян Паньпань.</i> Специфика использования «восточных» мотивов в сценографической практике объединения «Мир искусства»	19
<i>Ляо Шаша.</i> Китайская художественная песня как жанровый феномен вокальной миниатюры европейского образца	25
<i>Цзян Баолун.</i> Ария в кантатном творчестве западноевропейских композиторов	30
<i>Лю Ин.</i> Искусство китайской живописи и танца: художественные аспекты взаимодействия	35
<i>Ли Цзунци.</i> Своеобразие и этапы эволюции экологического искусства Китая	40

Культурология

<i>Кнатъко Ю.И.</i> Экологические контркультуры современности	45
<i>Никифороенко А.Н.</i> Художественные особенности китайских доспехов	50
<i>Ли Цян.</i> Социодинамика культуры современного Китая в контексте геополитического фактора	55
<i>Любченко О.А.</i> Содержательный и организационный аспекты информационного сопровождения самостоятельной работы студентов художественных специальностей в условиях библиотеки	60

Педагогика

<i>Романович Е.Е.</i> Ресурсные компоненты лично-профессиональной позиции педагога-музыканта: теоретический аспект	65
<i>Кралько В.А., Сусед-Виличинская Ю.С.</i> Взаимодействие семьи, учреждений образования и культуры в духовно-нравственном воспитании подрастающего поколения	70
<i>Чжан Дунсян.</i> Теоретические аспекты преодоления сложных проблем профессиональной подготовки дирижера хора в Китае	77

Хроника	82
----------------------	----

Сведения об авторах	84
----------------------------------	----

CONTENTS

Art Studies

<i>Lobachevskaya O.A., Tian Lu.</i> About Ways of Distribution of Paper Clipping in Belarus	5
<i>Kenigsberg Ye.Ya.</i> Making Sense of Complex Themes in Curatorial Research: the Exhibition “Vital Signs: Pulse and Breathing Rhythm in Contemporary Art” (2023)	9
<i>Zaitseva A.S.</i> Art Project “Graphics” in Vitebsk: Features of Creation and Implementation	15
<i>Liang Panpan.</i> Specifics of Using Oriental Motifs in the Scenography Practice of the World of Art Association	19
<i>Liao Shasha.</i> Chinese Art Song as a Genre Phenomenon of a European-Style Vocal Miniature	25
<i>Jiang Baolong.</i> Aria in the Cantata Works of Western European Composers	30
<i>Liu Ying.</i> The Art of Chinese Painting and Dance: Artistic Aspects of the Interaction	35
<i>Li Zongqi.</i> Distinctiveness and Evolutionary Stages of Chinese Ecological Art	40

Cultural Studies

<i>Knatko Yu.I.</i> Ecological Countercultures of Modernity	45
<i>Nikiforenko A.N.</i> Artistic Features of Chinese Armor	50
<i>Li Qiang.</i> Modern China’s Sociodynamics of Culture in the Context of Geopolitical Factor	55
<i>Lyubchenko O.A.</i> Content and Organizational Aspects of Information Support for Art Students’ Self-Guided Work in the Conditions of the Library	60

Pedagogy

<i>Romanovich E.Ye.</i> Resource Components of the Personal and Professional Position of a Teacher-Musician: Theoretical Aspect	65
<i>Kralko V.A., Sused-Vilichinskaya Yu.S.</i> Interaction of the Family, Education and Culture Establishments in Spiritual and Moral Education of Younger Generation	70
<i>Zhang Dongxiang.</i> Theoretical Aspects of Overcoming Complex Problems of the Choir Conductor Vocational Training in China	77

Chronicle	82
------------------------	----

Information About the Authors	84
--	----

УДК 745.543(476)

О путях распространения бумажной вырезки в Беларуси

Лобачевская О.А., Тянь Лу

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

Вырезание из бумаги (вытинанка) в Беларуси имеет культурно-генетическое родство с китайским искусством цзяньчжи. В статье рассмотрен генезис видов вырезания из бумаги, который восходит к адаптации китайского художественного опыта в азиатских и европейских культурных традициях. Формирование этого вида искусства на территории Беларуси определялось развитием производства бумаги, книгопечатания, культурой барокко и искусством силуэта в ВКЛ, Речи Посполитой и Российской империи, а в XIX веке – влиянием еврейской вырезки. Благодаря доступности и дешевизне материала, восприятию эстетической стороны еврейской традиции бумажных вырезок в деревнях и местечках Восточной Польши и Западной Беларуси распространилась мода на вырезание салфеток, занавесок и розеток на окна и стены, украшений на иконы. Означенный вид искусства вобрал в себя традиции народного орнамента, отразил народное мировосприятие, воплотил мифологические архетипы и фольклорные образы.

Ключевые слова: *вытинанка, цзяньчжи, бумага, искусство вырезки, Беларусь.*

(Искусство и культура. – 2023. – № 3(51). – С. 5–8)

About Ways of Distribution of Paper Clipping in Belarus

Lobachevskaya O.A., Tian Lu

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

Paper cutting (vytinanka) in Belarus has a cultural and genetic relationship with the Chinese art of jianzhi. The article discusses the genesis of paper cutting types, which goes back to the adaptation of Chinese artistic experience in Asian and European cultural traditions. Shaping of this type of art on the territory of Belarus was determined by the development of paper production, book printing, baroque culture and the art of the silhouette in the Grand Duchy of Lithuania, Polish-Lithuanian Commonwealth and the Russian Empire, and in the 19th century by Jewish clippings. Due to the availability and cheapness of the material, the perception of the aesthetic side of the Jewish tradition of paper clippings, in the villages and towns of Eastern Poland and Western Belarus, a fashion spread for cutting napkins, curtains and window and wall rosettes, icon decorations. This type of art absorbed the traditions of folk ornament, reflected the national worldview, embodied mythological archetypes and folklore images.

Key words: *vytinanka, jianzhi, paper, clipping art, Belarus.*

(Art and Cultur. – 2023. – № 3(51). – P. 5–8)

Вырезание из бумаги (вытинанка) в Беларуси имеет культурно-генетическое родство с китайским искусством цзяньчжи. Распространение вырезки из бумаги на территории Беларуси происходило опосредованным путем усвоения китайского художественного опыта через адаптацию азиатских и европейских культурных традиций означенного вида искусства. В имеющейся литературе данный вопрос освещен недостаточно полно. Цель настоящей статьи – определить основные пути проникновения на Беларусь приемов вырезания из бумаги и формы развития этого искусства до середины XX в.

Миграция китайской традиции вырезания из бумаги. Изобретению бумаги и искусству художественного вырезания мир обязан Китаю. Появление вырезок из бумаги за пределами Китая связано с историей распространения бумаги в других странах. Китайцы строго хранили в секрете способы изготовления бумаги. Лишь в VI–VIII вв. бумагу стали изготавливать в странах Средней Азии, Корею, Японию, позже в Индии и других азиатских странах. Самые ранние случаи проникновения китайских вырезок в страны Азии и Европы датируются VII в.: через Японию и по Великому шелковому пути они распространились на евразийском материке. В страны Арабского халифата бумага проникла в VIII столетии, в Армению – в X в., в IX–XII веках появилась в Европе. В XIII веке бумажные орнаменты использовались как иллюстрации к книгам в Персии, в XV столетии они популярны в Турции. Посредством турецкой торговли и расширения границ Османской империи образцы бумажных вырезок и приемы их изготовления попали сначала в Италию, на территорию Венгрии, Германии и вскоре стали известны по всей Европе [1, с. 73]. С XVI в. вырезки изображали святых, библейские сюжеты и применялись для украшения обложек книг. Дальнейшее развитие искусства бумажных вырезок связано с революцией в производстве бумаги – изобретением в 1799 г. французом Луи Робертом бумагоделательной машины. В 1806 г. машина англичанина Фурдринье позволила делать бумагу без использования физической силы человека. В Российской империи бумагоделательная машина появилась в 1811 г. [2, с. 12–13].

Европейский контекст развития искусства вырезания из бумаги в Беларуси. Формирование традиций искусства вырезания из бумаги на территории Беларуси обусловлено развитием в XV–XVII вв. собственного книгопечатания и производства бумаги. В XVIII столетии на белорусских землях действовало около 30 предприятий по изготовлению бумаги.

Первыми вырезками из бумаги середины XVI века на территории ВКЛ, а затем Речи Посполитой принято считать кустодии, которые служили защитой восковых и сургучных печатей на документах и украшали их. Они имели форму ромба или розетки, выполнялись из тонкой бумаги, сложенной в 2 или 4 раза, характеризовались симметричной композицией и небольшим размером (5–6 см). Мастерами вытинанки были каллиграфы и писари, которые вырезали кустодии при помощи ножниц и ножей. Кустодии использовались до начала XIX в. [3, с. 11]. Бумажная кустодия 1823 г. на патенте с печатью Минского Дворянского Депутатского Собрания, выданным для Загорских (Фастович-Загорских) [4], демонстрирует высокий уровень художественного вырезания. Бумага сложена три раза, ажурная рамка имеет четыре оси зеркальной симметрии и состоит из растительных побегов барочной формы (рис. 1). С. Яворская, оценивая значение бумажных орнаментальных кустодий, пришла к следующему заключению: «С точки зрения усвоения материала и совершенствования технологии, это был очень серьезный скачок, который открыл принципиально новые возможности указанной техники и материала одновременно, технически неосуществимый в других видах искусства» [5, с. 16].

Культура Беларуси развивалась в тесной взаимосвязи с европейской культурой, поэтому в качестве предыстории современной вытинанки правомерно рассматривать основные направления развития этого вида искусства в странах Европы в XV–XVIII вв. и Российской империи в XIX столетии. Белорусские земли могли испытать влияние вырезки Нидерландов и Германии, где в XVII–XVIII вв. сформировались монастырское и светское направления данного искусства. Наиболее ранними образцами монастырской вырезки считаются покров на чашу для причастия – так называемая «Палла» из Германии и «кружевные» Библии рубежа XVI–XVII веков с ажурными текстом, заставками и иллюстрациями. В трактатах XVI в. описан способ изготовления таких вырезок, схожий с китайской техникой вырезания на кожаной подушке или деревянной доске. Мастер вырезал при помощи ножниц, острых ножей, пуансонов, штампов и шаблонов сразу стопку сложенных листов и получал несколько одинаковых изображений. С XVII века в Германии и Нидерландах распространились картинки с изображениями святых, где прорезным являлся ажурный фон, а изображение в центре писали красками и золотом как в книжной миниатюре. Орнаментальные фоны картинок схожи с барочными узорами венецианского и брюссельского кружева, которое было в большой моде в Европе. Из белой или цветной

бумаги вырезали настенные украшения и цитаты из Библии, девизы и гербы, поздравления и различные картинки: пейзажи, аллегии, бытовые сценки, морские пейзажи, библейские сюжеты [6]. Распространению светской моды на вырезание с 1686 г. содействовало первое практическое издание «Художественное и развлекательное досуговое время юных дам в Голландии или инструкции по искусству вырезания из бумаги» [7, с. 47].

Правомерно допустить, что мода на вырезание из бумаги затронула также светские и религиозные культурные центры, дома шляхты в Беларуси. Проводниками европейской барочной культуры были магнаты Радзивиллы, Сапеги, Огинские, дворцы, замки которых не уступали в роскоши резиденциям монархов Европы. Барочная ажурная закладка XVIII в. с изображением распятия Иисуса Христа, вырезанная из бумаги, была выявлена в одной из книг Несвижской замковой библиотеки [8] (рис. 2).

Косвенным подтверждением тому служат сохранившиеся образцы вырезок-картин большого размера на религиозную и светскую темы второй половины XVIII в. русских мастеров Федора Камкина, Алексея Артамонова, которые использовали в качестве образцов гравюры с картин европейских мастеров живописи и применяли разнообразие техники: сквозную резьбу, тиснение, проколы, сочетание фигур с сетчато-ажурным фоном, подкладку под ажурные участки бумаги другого цвета и цветную фольгу [6].

Развитие искусства вырезания из бумаги в XVIII веке как элемента дворянской культуры было определено модой на вырезание силуэтов из черной бумаги: портретов, натюрмортов, пейзажей, жанровых и исторических сцен. Силуэтное портретирование стало одним из любимых развлечений русского дворянства, приобрело любительский характер домашнего рукоделия. Закономерно предположить, что искусство силуэта после присоединения белорусских земель к Российской империи распространилось еще более широко и местная шляхта не осталась в стороне от модного тренда.

В XIX столетии вырезание приобрело характер профессионального и любительского занятия городских сословий в Европе. В Германии и Швейцарии были модными силуэтные вырезки с семейными и пасторальными сценами станкового характера, силуэты использовались в генеалогии, коллекционировании, обмене и т.д. В первой половине XIX века в Дании вырезками украшали поздравительные открытки к дню свадьбы [9, с. 123]. В Нидерландах ажурные вырезки из бумаги использовали как

подарки и украшение дома, дарили новобрачным [7, с. 44–46]. В это время возникли школы силуэтов, что содействовало появлению большого количества профессиональных работ. Сохранилась коллекция вырезок английской художницы Элизабет Кобболд (1767–1824) [10] (рис. 3). Аллегорические силуэты как иллюстрации к своим сказкам вырезал Ганс Христиан Андерсен. В России в XIX – начале XX в. силуэты создавали профессиональные художники Ф. Крамской, И. Репин, Е. Бём, К. Сомов, А. Бенуа, Е. Кругликова, Б. Кустодиев.

Взаимодействие народной вытинанки с еврейской традицией вырезания. С удешевлением производства бумага к середине XIX в. стала доступна для бедных слоев населения городов и крестьянства, а искусство вырезки приобрело народный характер. Украшения из этого материала появились в интерьерах жилья народов Восточной Европы: поляков, украинцев, белорусов. В научной литературе не раз обсуждался вопрос о генезисе, факторах развития и прототипах народных вырезок в этом регионе. А. Блаховский высказал мнение, что их инспирациями в Польше могли быть два источника: кустодии, так как крестьяне могли их видеть на разных канцелярских документах, и еврейская вытинанка [9, с. 124; 11, с. 15]. Подобный подход разделяет Е. Сахуто [3, с. 12–13]. Влиянию еврейских традиций создания бумажных украшений на народные вырезки белорусов следует уделить более пристальное внимание.

Еврейское художественное вырезание из бумаги является самой старой традицией в Европе. Считается, что евреи начали вырезать в XIV веке, когда в Европе появилась бумага [12]. Еврейское искусство вырезания известно в Испании с 1345 г., а в XIV – начале XV в. с расселением евреев на земли Германии, Польши, Украины, Беларуси оно распространилось по всему еврейскому миру. Наличием «черты оседлости» для еврейского населения объясняется факт, что в XIX столетии в белорусских и восточных польских городах и местечках доля еврейского населения доходила до 80%.

Благодаря контактам с еврейским торгово-ремесленным сословием и знакомству с еврейской культурой жители белорусских местечек и крестьяне стали воспринимать бумагу как художественный материал. Еврейские торговцы продавали бумагу, меняли ее на сельскохозяйственные продукты [9, с. 124]. Например, в конце XVIII века недорогую глянцевую бумагу начала производить бумажная фабрика в Константине-Езерной под Варшавой [13, с. 17]. Известно, что в еврейских лавочках продавали бумажные вырезанные зубчиками салфетки

на полки, которые покупали крестьяне для украшения своих домов [14, с. 3].

В еврейской традиции были выработаны определенные типы вырезок религиозного и светского назначения. Украшение окон домов ажурными розетками – рейзелех («розочки») – восходит к китайской традиции оконных новогодних благожелательных цяньчжи. На праздник Суккот (Кущи) жители белорусских местечек могли видеть во дворах еврейских домов украшенные вырезками шалаши – сукки, на Симхат-Тора – специальные флажки, на Хануку – бумажные символы праздника, которые развешивали на окнах, накануне Пурима особые вырезки, которыми на протяжении месяца украшали жилища и синагоги (рис. 4). Вырезки религиозного характера выполнялись исключительно мужчинами – учителями и учащимися школ – хедеров и ешиботов, существовали мастера, которые специализировались на их изготовлении. Женщины вместе с детьми вырезали для дома кружевные салфетки, которые вешали на полки шкафов в преддверии Песаха, украшения для сукки, розайле на Шавуот и т.д. [10].

Благодаря доступности и дешевизне материала, восприятию эстетической стороны еврейской традиции бумажных вырезок в деревнях и небольших городах восточной части Польши и Западной Беларуси распространилась мода на вырезание салфеток, занавесок и розеток на окна и стены, «ручников» на иконы (рис. 2, 3). Означенный вид искусства вообрал в себя традиции народного орнамента, отразил народное мировосприятие, воплотил мифологические архетипы и фольклорные образы.

Заключение. Генезис искусства вырезания из бумаги в Европе восходит к культурному феномену Китая – изобретению бумаги и развитию приемов вырезания, основанных на древнейших техниках орнаментальной резки различных листовых материалов: кожи, металла и др. Распространение искусства вырезки из бумаги на территории Беларуси следует рассматривать как результат сложного исторического пути проникновения и адаптации китайского опыта художественного преобразования бумаги, опосредованного восприятием азиатских и европейских культурных традиций. Для характеристики этого процесса применимо понятие культурной диффузии, характеризующее развитие культуры и общественного развития как процесс заимствования и распространения явлений культуры из одних центров в другие.

На развитие вырезания из бумаги на землях Беларуси в XVI–XVII вв. повлияли возникновение производства бумаги и печатного дела в ВКЛ и Речи Посполитой, тесные культурные и экономические контакты со странами Европы.

Художественное вырезание первоначально проникло в элитарную культуру, испытало влияние стиля барокко (кустодии), западноевропейских традиций оформления книг, религиозной иконографии (гравюры), а в XVIII – начале XIX в. – силуэта как придворного и дворянского искусства. В первой половине – середине XIX столетия на землях Беларуси, Польши, Украины, Литвы в быту мещанского населения местечек и сельских жителей в результате контактов с еврейской традицией получило распространение вырезание из бумаги. Народный характер и бытовое предназначение вырезок для украшения интерьера определяли особенности белорусской вытинанки на начальном этапе ее художественного развития – во второй половине XIX – первой половине XX в.

ЛИТЕРАТУРА

- Grabowski, J. Wycinanka ludowa / J. Grabowski. – Warszawa: Sztuka, 1955. – 137 s.
- Громов, В.С. Рассказ о бумаге / В.С. Громов, С.И. Андабурский. – Рига: Зинатне, 1977. – 86 с.
- Сахута, Я.М. Беларуская выцінанка / Я.М. Сахута. – Мінск: Беларусь, 2008. – 227 с.
- Литовский государственный исторический архив (LVIA). – Ф. 1135. Оп. 1, Д. 95. Л. 1. (Опубликовано в ФБ В. Веревкой-Шалюто) [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.facebook.com/Belarusian.nobility/posts/4260978020608778>. – Дата доступа: 01.07.2022.
- Яворская, С.Л. История, традиции и современные тенденции художественного вырезания из бумаги в Восточной Европе / С.Л. Яворская // Художественное вырезание: Прощайте, традиции?: материалы VII Международного симпозиума / Домодедовский историко-художественный музей; под ред. А.А. Петриченко. – Домодедово, 2018. – С. 8–24.
- Зарицкая, О.И. Тайна бумажного «кружева» [Электронный ресурс] / О.И. Зарицкая. – Режим доступа: <https://je-nny.livejournal.com/151287.html>. – Дата доступа: 28.03.2022.
- Verhave, J. Scissor Times (summary of the book «Geknipt!») by Joke and Jan Peter Verhave / J. Verhave // Художественное вырезание: от прошлого в будущее: материалы 4-го Международного симпозиума / Домодедовский историко-художественный музей; отв. ред. А.А. Петриченко. – М.: «Восход» (ЮЛИП Фролов С.Д.), 2012. – С. 42–52.
- Несвижский архив [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.facebook.com/photo?fbid=194046783517327&set=gm.3560462370907719&id=orvanity=3425425231078101>. – Дата доступа: 04.06.2023.
- Blachowski, A. Etnografia – szkiełka edukacji regionalnej: podręcznik dla nauczycieli. T. 1 / A. Blachowski. – Lublin, Toruń: PTL, 2003. – 224 s.
- Cutting Paper Valentines with Elizabeth Cobbold. [Electronic resource]. – Mode of access: <https://herreputationforaccomplishment.wordpress.com/2016/02/13/cutting-paper-valentines-with-elizabeth-cobbold/>. – Date of access: 01.07.2022.
- Blachowski, A. Polska wycinanka ludowa / A. Blachowski. – Toruń, 1986. – 160 s.
- Еврейская традиция вырезания из бумаги [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://ja-tora.com/evrejskaja-tradicija-vyrezanija-iz-bumagi/>. – Дата доступа: 28.03.2022.
- Бартосевич, М. Польские народные вырезки Ловицкого региона с XIX до XXI века / М. Бартосевич // Художественное вырезание: многообразие видов: материалы 8-го Международного симпозиума / Домодедовский историко-художественный музей; отв. ред. А.А. Петриченко. – М.: ИП Скороходов В.А., 2020. – С. 17–20.
- Wycinanka kurpiowska. – Ostrołęka: Muzeum okręgowe w Ostrołęce, 1988. – 24 s.

Поступила в редакцию 14.03.2023

УДК 7.072.3

Осмысление сложных тем в кураторских исследованиях: выставка «Признаки жизни: пульс и дыхание в современном искусстве» (2023)

Кенигсберг Е.Я.

Учреждение образования «Белорусская государственная академия искусств», Минск

Актуальные контексты современности являются одним из самых распространенных направлений кураторских исследовательских стратегий начала XXI в. Кураторские исследования актуальных контекстов современности затрагивают социальные, культурные, экономические, политические изменения, гендерную проблематику, миграцию, вопросы экологии, природных катастроф и многое другое. В статье проведен искусствоведческий анализ выставки «Признаки жизни: пульс и дыхание в современном искусстве», экспонировавшейся в Художественном музее Хайфы (Израиль) с 9 февраля по 24 июня 2023 года. Главный куратор Художественного музея Хайфы Коби Бен-Меир представил в экспозиции произведения интернационально известных и локальных художников, работы которых соответствовали кураторской концепции. Авторы в своих инсталляциях, перформансах, видео, графических произведениях, керамике, фотографии визуализировали процессы дыхания и кровообращения, ритмы сердечных сокращений, обращались к теме вечной борьбы между добром и злом, к вопросам присутствия и отсутствия, рассматривали переходное состояние между жизнью и смертью. Коллективное исследование куратора и художников «Признаки жизни: пульс и дыхание в современном искусстве» показало широкие и разнообразные возможности сегодняшнего искусства по осмыслению сложных тем жизни и смерти, важных для каждого человека.

Ключевые слова: современное искусство, куратор, выставка, художник, экспозиция, Художественный музей Хайфы.

(Искусство и культура. – 2023. – № 3(51). – С. 9–14)

Making Sense of Complex Themes in Curatorial Research: the Exhibition “Vital Signs: Pulse and Breathing Rhythm in Contemporary Art” (2023)

Kenigsberg Ye.Ya.

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

Current contexts of the present time are one of the most common areas of curatorial research strategies in the early 21st century. Curatorial research on current contexts touches on social, cultural, economic, political changes, gender, migration, environmental issues, natural disasters and much more. The article provides an art history analysis of the exhibition “Vital Signs: Pulse and Breathing Rhythm in Contemporary Art”, on view at the Haifa Museum of Art (Israel) from February 9 to June 24, 2023. Dr Kobi Ben-Meir, the Chief Curator of the Haifa Museum of Art, presented works by internationally renowned and local artists whose works were in keeping with the curatorial concept. In their installations, performances, videos, graphic works, ceramics and photographs, the authors visualized the processes of breathing and blood circulation, the rhythms of the heartbeat, addressed the eternal struggle between good and evil, the questions of presence and absence, and dealt with the transitional state between life and death. The collective research “Vital Signs: Pulse and Breathing Rhythm in Contemporary Art” by the curator and the artists showed the wide and varied possibilities of contemporary art to make sense of the complex themes of life and death, important for every human being.

Key words: contemporary art, curator, exhibition, artist, exposition, Haifa Museum of Art.

(Art and Cultur. – 2023. – № 3(51). – P. 9–14)

Среди кураторских стратегий современности ведущее место занимают кураторские исследования. Можно выделить три обширных направления проблематики кураторских исследований: визуальный опыт XX в.; локальные

кураторские и художественные практики; актуальные контексты современности [1, с. 5].

Работая в поле знаний и принимая во внимание множество факторов, куратор мотивирует художников создавать произведения,

Адрес для корреспонденции: e-mail: international@bdam.by – Е.Я. Кенигсберг

ориентируясь на заданные кураторскую концепцию, временные и пространственные рамки, институциональные условия проекта. Он включает художественные практики в контекст кураторского высказывания, определяет соотношение художественных позиций в рамках проекта, продумывает векторы взаимодействия с окружающим миром.

Цель статьи – анализ кураторских стратегий и репрезентация кураторских практик в современном изобразительном искусстве начала XXI в.

Выставка «Признаки жизни: пульс и дыхание в современном искусстве» («Vital Signs: Pulse and Breathing Rhythm in Contemporary Art») экспонировалась в Художественном музее Хайфы (Израиль) с 9 февраля по 24 июня 2023 г. Часть произведений была отобрана куратором Коби Бен-Меиром по принципу соответствия заданной теме, другая часть была выполнена специально для проекта, который готовился в сотрудничестве с медицинским центром Бней-Цион в Хайфе.

Участниками выставки стали Абсалон (Израиль/Франция), Шарон Азаги (Израиль), Кристиан Болтански (Франция), Луиз Буржуа (США), Мириам Кабесса (Марокко), Чен Коэн (Израиль), Лилах Штатт (Израиль), Софи Дюпон (Дания), Регина Хосе Галиндо (Гватемала), Гидеон Гехтман (Израиль), Дуглас Гордон (Великобритания), Инбаль Хофман (Израиль), Дикла Москович (Израиль), Ави Сабах (Израиль), Альма Шнеор (Израиль), Дор Злека Леви (Израиль). Временные рамки работ охватывали последние 20 лет, с 2003 по 2023 г.

«Наши жизни зависят от движения воздуха и крови. Каждое движение и ощущение запускаются внутренним ритмом воздуха, вдуваемого и выдуваемого из легких, потоком крови от сердца и обратно, – пишет К. Бен-Меир в кураторском тексте к выставке. – Тело функционирует словно хорошо сконструированная машина, чья сложная система скрыта от взглядов под кожей. На выставке представлены работы, в которых скрытый ритм дыхания и пульса приобретает визуальное и звуковое выражение; работы, которые проникают в глубины тела и демонстрируют невидимое. Внутренний механизм, приводящий тело в движение, выходит на поверхность, и границы между внутренним и внешним стираются» [2].

Введение в экспозицию. На лестничных площадках, ведущих на третий этаж музея, где была расположена экспозиция, зрителей встречали две части инсталляции «Вертикальный инфлятор» (2020–2023) Инбаль Хофман, выполненные из прозрачных

полиэтиленовых пакетов для мусора, липкой ленты и воздушного насоса. Художница работает с подручными средствами, создавая «дышащие» устройства. Круглые «дыхательные объемы», прикрепленные к стене скотчем, сдуваются и раздуваются насосом, будто два импровизированных легких, странным образом разделенные друг от друга.

Уже на подходе к выставочным пространствам становится слышно биение сердец – это один из вариантов знаменитой работы Кристиана Болтански «Сердце» (2005): яркий мигающий свет лампы, свисающей с потолка темной комнаты и громкий ритм ударов сердца.

В двух соседних помещениях расположены работы Дугласа Гордона: два 15-минутных одноканальных видео без звука «Смерть справа» (1998) и «Левая смерть» (1998), а также инсталляция «30-секундный текст» (1996).

Инсталляция «30-секундный текст» находится в помещении, погруженном в полную темноту. Через определенные интервалы зажигается яркая лампа, освещая белый текст на иврите на черной стене. На прочтение этого текста у носителя языка должно уйти примерно 25–30 секунд (этот же текст на английском, арабском и иврите размещен у входа в темную комнату). В тексте цитируется переписка 1905 г. между доктором Борье и преступником Лангилем, найденная в Архиве криминальной антропологии во Франции, и дается краткое разъяснение эксперимента того времени, когда тюремный врач пытался общаться с отрубленной головой преступника сразу после казни на гильотине. Каждые 30 секунд свет гаснет, перенося зрителя из состояния жизни в полную темноту смерти.

Оба одноканальных видео, «Левая смерть» и «Смерть справа», сфокусированы на движении рук: видео не показывает ничего иного, кроме крупного плана кистей рук художника, правой и левой соответственно. На запястье каждой руки надета блокирующая кровотоки резинка, и художник пытается ее снять, используя только одной руку. Кисти рук постепенно краснеют, словно холст, на который наносится красная краска.

Произведения Дугласа Гордона отсылают к теме вечной борьбы между добром и злом, к переходному состоянию между жизнью и смертью. «Меня интересует тонкая грань между моими намерениями и восприятием других людей; тот момент, когда кто-то сталкивается с чем-то и понимает, что в этом есть нечто большее, чем кажется на первый взгляд», – говорит художник [3]. Для Дугласа Гордона, участника

ряда крупнейших выставок, среди которых Скульптурные проекты Мюнстера 1997 г., наиболее значимым аспектом творчества является исследование вопросов человеческой морали и этики, психических и физических состояний человека в разные периоды жизни [4].

Абсалон (настоящее имя Меир Эшель, 1964–1993), учился в мастерской Кристиана Болтански в Высшей национальной школе изящных искусств в Париже. Большинство произведений Абсалона, умершего от СПИДа, присуща телесность или даже физиологичность. Видеоработа 1993 г. «Bruits» («Шумы»), представленная на выставке, является съемкой с одной точки лица художника, вновь и вновь издающего крики вплоть до потери голоса. Абсалон стремится нарушить принятые нормы, вырваться из привычной среды, выйти на передний план с помощью гипертрофированных жестов. По мнению Эндрю Бирта, «художник явно не хотел, чтобы его практика читалась в биографических терминах, но, тем не менее, его короткая жизнь является неизбежным якорем – не столько из-за конкретных деталей, сколько потому, что промежутки между его телом, его восприятием мира и его работой были бумажно тонкими» [5].

Инсталляция Дор Злека Леви «Вдохнуть» (2020) вдохновлена древними музыкальными инструментами и визуально напоминает одно из пневматических музыкальных приспособлений, имеющих меха. Инструмент создан вручную, были подобраны специальные сорта дерева, позволяющие усилить резонанс звука. Компьютерная система, управляющая процессом, активирует меха и подключенную звуковую систему, воспроизводящую звук входа, производимого мехами как инструментом, и звук выдоха, отраженного от стен небольшого помещения, где расположена инсталляция. Меха принимают на себя функцию дыхания, точнее, специально запрограммированной дыхательной системы, словно «оживляющей» пространство.

По мнению куратора выставки, «пульс и частота дыхания являются одними из показателей жизнедеятельности, по которым врачи определяют, здоров ли человек, болен или умер. Признаки жизни напрямую зависят от эмоционального состояния, они различаются в моментах спокойствия или возбуждения, страха или страсти» [2].

Погружение в тему. Основной точкой притяжения большого экспозиционного зала стала инсталляция одной из самых известных художниц XX в. Луиз Буржуа

«Арочная фигура» (1993, отливка 2010) из собрания Музея Израиля. «“Арочная фигура” – это трогательное изображение молодой мужской фигуры, безрукой и безголовой, но отнюдь не безжизненной. Лежа на деревянной кровати, матрас которой покрыт простыней, тонкое тело с выступающими ребрами изящно изгибается назад, безголовое состояние придает фигуре универсальность. ... С помощью этой анонимной и почти бесполой формы Буржуа позволяет зрителям проецировать свою собственную идентичность на фигуру, впитывая сложную смесь эмоций, будоражащих тонкий каркас. Работа также является исследованием состояния истерии, которое традиционно рассматривалось как женское психологическое состояние. Буржуа считала, что истерия – это “сложное слияние физического, эмоционального и психологического состояний и относится к любому полу”» [6]. Одна из версий этой работы была представлена на Венецианской биеннале в 1993 г.

Серия акварелей Ави Сабах «Второе дыхание» (2020–2022) – фиксация воображаемых пейзажей, размышление над вопросами присутствия и отсутствия. Для художника наибольшее значение имеет не достоверность передачи информации, а ее эмоциональное содержание. Ави Сабих, применяя ограниченное количество оттенков разбавленной краски, создает удивительные световые эффекты в постоянно меняющихся и одновременно неподвижных ландшафтах.

Инсталляция Софи Дюпон «Двое» (2016) – специальный аппарат, представляющий собой два соединенных стеклянных колпака, зафиксированных на металлической подставке на высоте человеческого роста. Два любых посетителя выставки могут стать под этими колпаками, охватывающими голову, и делиться своим дыханием, слушая движение вдыхаемого и выдыхаемого воздуха и ведя молчаливый диалог. Написанная художницей инструкция к использованию произведения, в частности, гласит: «Подойдите ближе, / Согните ноги и выпрямитесь, / Поместите голову в один из куполов. / В другом куполе может быть человек / чтобы вы признали его. / Позвольте себе присутствовать, / хрупким и уязвимым. / Вы В “ДВОЕ”! / Бытие и дыхание, / ваше дыхание становится ясным. / Отпустите, / погрузитесь в звук собственного дыхания. / Слышите ли вы звук дыхания другого? / Обратите внимание на ваше взаимодействие с другим, / вашу связанность. / Оставайтесь внутри столько, сколько хотите. /

Углубите свое дыхание. / Сознательно делайте длинные выдохи. / Углубитесь в мультисенсорный опыт бытия телом, / дыхание приходит и уходит, как ему вздумается. / дыхание / соединяет вас внутри себя, / соединяя вас с другим человеком, / соединяя с другим куполом. / НАСЛАЖДАЙТЕСЬ ТЕМ, ЧТО ВЫ ЖИВЫ И СОЕДИНЯЕТЕСЬ» [7].

Произведения Софи Дюпон базируются на практиках медитации и йоги, требующих концентрации и многократного повторения действий или задач. В экспозиции представлена серия работ художницы «Дыхание» (с 2011 г. по настоящее время) – итоги ее медитативных перформансов, последний из которых был проведен в Хайфе за два дня до открытия выставки и получил название «МАРКИРОВКА ДЫХАНИЯ 7.2.2023 восход 6:31 – закат 17:17». При проведении перформанса Софи Дюпон, сидя неподвижно от восхода солнца до его заката, фиксирует свое дыхание, нанося ряд последовательных царапин на пластинах из меди, серебра или цинка. Создается своеобразный дневник дыхания, характерный только для определенного места и времени. Фотофиксацию и описание перформанса можно найти на персональном сайте художницы [7]. 11 работ на металлических пластинах разных размеров и форм позволили увидеть результаты перформативных практик автора, осуществленных в разных городах мира.

В своем манифесте 2023 г. Софи Дюпон утверждает: «Моя практика – это экзистенциалистское и поэтическое художественное исследование человеческого существа, мое собственное тело и разум – мой главный инструмент. Соответственно, мои перформативные ритуалистические и жесткие хореографические работы глубоко укоренены в моем образовании в области танца и визуального искусства. Моя мультисенсорная воплощенная связь с миром бросает вызов гендеру, этнической принадлежности, эротизму и духовности. Мои перформативные художественные исследования всегда имеют экоцентрическую отправную точку и становятся целостными исследованиями связи между субъектами и миром. В целом мои работы выражают мое желание создать пространство внутри искусства, где мы вместе можем исследовать и погрузиться в новые способы совместного существования, ощутить себя и нашу связь с живым миром» [7].

Во время открытия выставки Софи Дюпон провела перформанс «Слепое равновесие», в рамках которого она, с завязанными глазами,

одетая в металлический каркас, унизанный шарами и кубиками, с вытянутыми руками, на которых были зафиксированы весы на цепях, поднялась по лестничным пролетам на третий этаж музея в основной экспозиционный зал. Каждый желающий посетитель, чье лицо и чей выбор художница не могла идентифицировать из-за повязки на глазах, мог снять с металлического каркаса на теле автора шар или кубик и положить его в одну из чаш весов. Перформанс отсылал к богине правосудия Юстиции.

Две работы Гидеона Гехтмана (1942–2008) являются отсылкой к личной истории художника. «Из экспозиции» (1975) – рентгеновский снимок в лайтбоксе на стене, на котором виден артефакт – инородный для человеческого тела предмет, и «Клапан из нержавеющей стали» (1975/2008) – искусственный клапан сердца из нержавеющей стали, выставленный в стеклянной витрине на полированной металлической подложке и сопровождающийся звуковой дорожкой биения сердца художника с характерными металлическими шумами из-за работы искусственного клапана. Гидеон Гехтман, родившийся с пороком сердца и перенесший множество операций, в том числе хирургическое вмешательство по замене клапана сердца на искусственный, всегда жил в страхе остановки сердца. Для преодоления своих страхов он стал использовать в творческих работах характерные для его заболевания медицинские материалы и оборудование. Абстрагирование от постоянных проблем дало ему возможность примерить на себя роль врача, лечащего тело и душу пациента. Следует отметить, что в данной экспозиции был выставлен искусственный клапан, извлеченный из сердца художника после его смерти в 2008 г. и демонстрирующий как своеобразный памятник одному из пионеров израильского концептуального искусства 1970-х гг. Гидеону Гехтману, сумевшему перевести свои проблемы со здоровьем в русло новаторского творчества.

На выставке были показаны видеофиксации двух перформансов Регины Хосе Галиндо. Перформанс «Кто может стереть следы?» (2003, 59 минут) представляет собой съемку пути художницы от здания Конституционного суда до Президентского дворца в городе Гватемала. Регина Хосе Галиндо одета в черные одежды, в руках она держит таз с человеческой кровью. На протяжении пути мастер останавливается, ставит таз на землю, опускает в него то одну, то другую босую ногу и идет дальше, оставляя кровавые следы

на асфальте. В перформансе «Тень» (2017, 8 минут 26 секунд) она бежит по пересеченной местности кругами, а за ней следует танк. Основной темой творчества Регины, участвовавшей в 49-й, 53-й, 54-й Венецианских биеннале, в Documenta 14 и во многих других значимых международных художественных выставках, является социальный протест, сопротивление насилию и несправедливости [8].

Альма Шнеор экспонировала напечатанные на металле цветные фотографии – серию «На одном дыхании» (2020–2023). Автор исследует внутренний мир человека, используя неконвекционные процессы. В разгар пандемии коронавируса Альма собрала фрагменты дыханий членов ее семьи и друзей. Технически это происходило следующим образом: участник процесса подносил ко рту осколок плексигласа, делал глубокий выдох. Выдыхаемый воздух оседал на охлажденной пластине как пар; пластина сразу же сканировалась вертикальным сканером; скан печатался на металлической доске. Результаты процесса были заранее неизвестны и в определенной степени случайны. Так создавались портреты людей – абстрактные, но при этом абсолютно индивидуальные.

Дикла Московиц представила концептуальный проект «Дыхание Израиля» (2019). Художница создает на гончарном круге керамические сосуды с очень узким вытянутым горлышком. Затем она пытается их «реанимировать», выдыхая в это узкое горлышко воздух вплоть до разрушения сосуда. Создается уникальная форма, фиксирующая отпечаток дыхания автора. Дикла Московиц таким образом исследует хрупкость человеческой жизни, пограничные моменты между жизнью и смертью. Видеофиксация процесса и два получившихся в итоге сосуда, выставленных в витрине, делают процесс наглядным для посетителей.

Художественное исследование реакций. Пяти-канальная видеоинсталляция Шарон Азаги «Молот Израиля» (2020) – художественное исследование реакций человека на опасную обстановку. С этой целью вблизи израильско-египетской границы автор построила из бетонных блоков временное сооружение размером с небольшую комнату. Между блоками были размещены 45 кг взрывчатки, провода от них вели к электрокардиографу, подключенному к телу Шарон Азаги. Художница сидела на земле за небольшой бетонной стеной в нескольких десятках метров от постройки. Каждые шесть ударов сердца один из рядов детонировал и взрывался, разрушая

часть сооружения и разбрасывая во все стороны осколки. ЭКГ непрерывно фиксировала частоту сердечных сокращений (ЧСС) автора. При каждом взрыве ЧСС увеличивалась как естественная реакция на опасность, что, в свою очередь, вело к ускорению частоты взрывов. На выставке временное сооружение было воссоздано в полном размере, на него шла проекция трех каналов взрывов. В другой, меньшей части выставочного отсека, за стеной транслировалось видео, фиксирующее реакцию художницы. Обе части одновременно увидеть было невозможно, необходимо было сосредоточиться на одной или другой части проекта, но звук взрывов сопровождал зрителя повсюду. В своих творческих практиках Шарон Азаги обращается к процессам (само)разрушения, которые она проецирует на быстротечность жизни человека [9].

Сайт-специфичная инсталляция Мириам Кабессы заняла отдельное помещение. Художница полностью записала его стены масляными красками и покрыла золотой пылью. Фактически это был перформанс: Мириам Кабесса создавала работу в длительном медитативном состоянии, ориентируясь на свое дыхание. Кажущиеся механически нанесенными штрихи и линии являются фиксацией вдохов и выдохов художницы, маршрута ее движения по залу. Зрителям предлагается погрузиться в сформированное автором медитативное помещение, настроиться на заданный ритм и поставить перед собой вопрос о комфортности нахождения в чужом пространстве.

Завершал экспозицию проект Чен Коэн «Инструменты и жесты». В течение года художница фотографировала обычную жизнь в больницах и, в частности, в медицинском центре Бней-Цион в Хайфе. Объектив ее камеры сфокусирован на медицинском оборудовании и инструментах, на сострадательной работе персонала клиник, на доверительных отношениях между врачами и пациентами.

По мнению куратора выставки К. Бен-Меира, «линии, свет и звуки генерируются по мере того, как произведение искусства адаптируется к биению сердца и циклу вдох-выдох, которые определяют структуру произведения. Этот ритм – спокойный и размеренный, быстрый и беспокойный или совершенно тихий – может вести в глубины сознания. В качестве альтернативы это может заставить нас понять тех, у кого кровотечение, или тех, кому не хватает воздуха для дыхания» [2].

Заключение. Актуальные контексты современности – одно из самых распространенных направлений кураторских исследовательских

стратегий начала XXI в. Кураторские исследования актуальных контекстов современности затрагивают важнейшие проблемы нашего времени: социальные, культурные, экономические, гендерные, миграционные, экологические и многие другие.

Представленное вниманию зрителям коллективное исследование куратора и художников «Признаки жизни: пульс и дыхание в современном искусстве» показало широкие и разнообразные возможности актуального искусства по осмыслению сложных тем жизни и смерти, важных для каждого человека.

ЛИТЕРАТУРА

1. Кенигсберг, Е.Я. Кураторские стратегии в современном изобразительном искусстве 2-й половины XX – начала XXI в. / Е.Я. Кенигсберг. – Минск: БГАИ, 2023. – 200 с.
2. Признаки жизни: пульс и дыхание в современном искусстве [Электронный ресурс] // Музеи Хайфы. – Режим доступа: https://www.hma.org.il/rus/Выставки/10060/Признаки_жизни%3A_пульс_и_дыхание_в_современном_искусстве. – Дата доступа: 03.05.2023.
3. Douglas Gordon [Electronic resource] // Gagosian. – Mode of access: <https://gagosian.com/artists/douglas-gordon/>. – Date of access: 04.05.2023.
4. Douglas Gordon [Electronic resource]. – Mode of access: <https://www.gordondouglas.org>. – Date of access: 04.05.2023.
5. Byrt, A. Absalon [Electronic resource] / A. Byrt // Artforum. – Mode of access: <https://www.artforum.com/print/reviews/201105/absalon-29433>. – Date of access: 04.05.2023.
6. Louise Bourgeois [Electronic resource] // The Israel Museum. – Mode of access: <https://www.imj.org.il/en/collections/594393-0>. – Date of access: 06.05.2023.
7. Sophie Dupont [Electronic resource]. – Mode of access: <http://www.sophiedupont.com>. – Date of access: 06.05.2023.
8. Regina José Galindo [Electronic resource]. – Mode of access: <https://www.reginajosegalindo.com/en/home-en/>. – Date of access: 06.05.2023.
9. Sharon Azagi [Electronic resource]. – Mode of access: <https://www.sharonazagi.com/hammer>. – Date of access: 06.05.2023.

Поступила в редакцию 18.05.2023

УДК 75:069:378.4(476.5-25)

Арт-проект «Графика» в Витебске: особенности создания и реализации

Зайцева А.С.

ГУО «Детская школа искусств № 1 г. Витебска», Витебск

В статье рассматриваются особенности организации и проведения арт-проекта «Графика» (куратор Анастасия Зайцева), реализованного совместно Белорусской государственной академией искусств, Витебским государственным университетом имени П.М. Машерова и Витебским центром современного искусства в Витебске в апреле – июне 2023 года. Анализируется комплексная кураторская работа по организации арт-проекта, начиная от создания концепции и завершая его реализацией и продвижением. В основе концепции заложено стремление показать многообразие возможностей искусства графики, ознакомить зрителей с лучшими достижениями белорусской графической школы и ее современными представителями.

В рамках проекта «Графика» открылись экспозиции в двух выставочных залах Витебска: ВЦСИ и художественно-графического факультета ВГУ имени П.М. Машерова. Вниманию зрителей были предложены лучшие графические произведения за более чем 30-летний период работы кафедры графики Белорусской государственной академии искусств. В творениях ее выпускников прослеживаются как индивидуальные поиски, так и обращение к традициям национальной школы. Общая концепция проекта достаточно четко прочитывалась в обеих экспозициях.

Ключевые слова: арт-проект, выставка «Графика», выставка «Арт-линия», экспозиция, куратор, изобразительное искусство, графика, станковая графика, литография, офорт, линогравюра.

(Искусство и культура. – 2023. – № 3(51). – С. 15–18)

Art Project “Graphics” in Vitebsk: Features of Creation and Implementation

Zaitseva A.S.

State Educational Establishment “Children’s School of Arts No. 1, Vitebsk”, Vitebsk

The article discusses the features of organizing and conducting the art project “Graphics” (curated by Anastasia Zaitseva) in Vitebsk in April – June 2023, implemented jointly by the Belarusian State Academy of Arts, Vitebsk State University named after P.M. Masherov and the Vitebsk Center for Contemporary Art. The complex curatorial work on the organization of an art project is analyzed, starting from the creation of a concept and ending with its implementation and promotion. The concept is based on the desire to show the diversity of the possibilities of graphic art, to acquaint viewers with the best achievements of the Belarusian graphic school and its modern representatives.

As part of the “Graphics” project, expositions were opened in two exhibition halls in Vitebsk: VCCA (Vitebsk Center for Contemporary Art) and on Faculty of Art and Graphics in Vitebsk State University named after P.M. Masherov. The best graphic works for more than 30 years of work of the Graphics Department of the Belarusian State Academy of Arts were offered to the attention of the audience. In the creations of its graduates, both individual searches and an appeal to the traditions of the national school can be traced. The general concept of the project was clearly seen in both expositions.

Key words: art project, exhibition “Graphics”, exhibition “Art Line”, exposition, curator, fine arts, graphics, easel graphics, lithography, etching, linocut.

(Art and Cultur. – 2023. – № 2(50). – P. 15–18)

Художественный проект как сложное и многоплановое явление в арт-сфере представляет собой особую форму презентации искусства, оперирующую пространством концептуальным и контекстуальным [1]. Одной из своих целей арт-проект видит возможность выстраивать

межкультурный диалог посредством создания формата презентации современного искусства, отвечающего следующим требованиям: актуальность темы для сегодняшней аудитории, единство цели и визуального образа, конкретные цели и задачи, четкая структура организации

Адрес для корреспонденции: e-mail: Racson100716@gmail.com – А.С. Зайцева

и проведения проекта, использование методов и приемов художественного проектирования и маркетинга. Проект дает уникальную возможность демонстрации графических произведений художников, чьи работы отражают лучшие достижения национальной школы графики за последние десятилетия [2].

Арт-проект «Графика» (Витебск, 2023 год), позволил зрителям познакомиться с наиболее яркими образцами белорусской графической школы и ее современными представителями.

Цель статьи – проанализировать опыт организации и проведения арт-проекта «Графика», охарактеризовать основные работы участников выставки, а также выявить способы дальнейшего продвижения проекта.

Разработка концепции, подготовка и проведение арт-проекта «Графика». Данный арт-проект организован совместно Белорусской государственной академией искусств, Витебским государственным университетом имени П.М. Машерова и Витебским центром современного искусства. Он явился формой апробации теоретических материалов, разработанных и представленных в магистерской диссертации куратора Анастасии Зайцевой.

Важную роль в планировании экспозиции, которое началось за год до его презентации, сыграли заинтересованность и доброжелательное отношение к нему как со стороны ректора БГАИ М. Борозны, так и директора ВЦСИ А. Духовникова. Разрабатывалась концепция, определялась целевая аудитория и исходя из этого проводились отбор материала, поиск необходимых рам, реклама и т.д.

Концепция, взятая за основу создания проекта, – это стремление показать все возможности искусства графики, продемонстрировать аудитории лучшие достижения национальной школы и ее представителей. Произведения художника – это целые миры и истории, поэтому необходимо исследовать их как важный элемент в неразрывной связи с национальной школой. Рассказать аудитории об эстафете поколений, о тенденциях в смене стилей и техник, о сюжетных и идейных изменениях, о трансформации художественного языка, создающей силе перемен и явной преемственности основных принципов и ценностей, сформировавшихся в национальной школе графики. После определения концепции и цели проекта был собран выставочный материал и предоставлен для изучения архив произведений студентов, выпускников разных лет кафедры графики БГАИ. Фонд кафедры графики позволил нам отобрать около сотни работ более чем 65 разных авторов по следующим критериям:

соответствие произведений концепции художественного проекта; работы, отражающие лучшие черты национальной школы; выделение наиболее сильных и удачных сторон каждого автора; учет возможностей предоставления работ для временного экспонирования и особенностей выставочного пространства; наличие возможностей оформления работ и их транспортировки. Результат – многосторонний взгляд на формирование выставочной экспозиции и абсолютное соответствие теме проекта.

По причине значительного объема отобранного материала было принято решение о реализации проекта в двух выставочных залах. Для первой экспозиции наилучшим решением стал выставочный зал ВЦСИ, для второй – выставочный зал художественно-графического факультета ВГУ имени П.М. Машерова. Вместе с тем строился общий план экспозиции. Учитывались особенности экспонирования графических работ, выставочное пространство, свет и общий визуальный образ. В силу особенностей выставочного пространства экспозиция строилась по принципу открытости, позволяя издали охватить взглядом всё пространство и выстроить понравившийся маршрут движения. Ввиду наличия отдельных блоков листы расположили по принципу *экспозиция внутри экспозиции*. При входе в выставочный зал любителей искусства встречала знаменитая работа «Сумерки» В. Слаука, вводя зрителя в чарующий мир белорусского фольклора, становясь своеобразным мостом в мир современной графики. По соседству расположились работы А. Малышевой, иллюстрации А. Адамович. Бесспорными доминантами экспозиции явились «Стихии» Д. Букатиной, которые мгновенно приковывали взгляд, организуя центр демонстрируемого.

Куратором проекта было разработано и рекламное сопровождение арт-проекта «Графика», которое предполагало подготовку печатной продукции (афиша, каталог работ), публикацию статей в прессе, рекламную кампанию на телевидении, рекламные посты в социальных сетях и на официальных сайтах ВЦСИ и ВГУ.

Открытие первой выставки состоялось 5 мая 2023 года, в главном зале ВЦСИ. Экспозиция включала около 60 работ 23 авторов, среди которых были как выпускники, так и нынешние студенты Белорусской государственной академии искусств. Витебский зритель смог увидеть лучшие графические произведения за более чем 30-летний период работы кафедры графики. В творениях ее выпускников прослеживаются как индивидуальные поиски, так и обращение к традициям национальной школы.

Выставка «Арт-линия», открытая 19 мая в выставочном зале художественно-графического факультета Витебского государственного университета имени П.М. Машерова, продолжила проект. Экспозиция, несмотря на ее камерный формат, свидетельствовала о широте возможностей и разнообразии практик современного графического искусства. Общая концепция проекта хорошо прочитывалась в обеих экспозициях.

Важной частью пиар-кампании стала серия мероприятий, проведенных совместно со средствами массовой информации и телерадиокомпанией «Витебск». Репортажи об открытии выставочного проекта были широко представлены в новостях на сайте ВГУ имени П.М. Машерова [3], ВЦСИ, социальных сетях.

Особую роль в продвижении «Графики» сыграло участие в ней куратора (А. Зайцевой) и координатора (М.Л. Цыбульского) в телепередаче «Вечерний Витебск» [4]. В течение часа в непринужденной беседе в студии говорили о концептуальной составляющей проекта, процессах организации и белорусской графике в целом.

Создание видеоролика-презентации проекта совместно с сотрудниками ВЦСИ позволило сделать краткий обзор и подготовить экскурсию по экспозиции [5].

Успешному проведению двух выставок способствовало и составление электронного альбома-каталога произведений, включенных в экспозиции [6].

Офорт в экспозиции арт-проекта. В экспозицию вошли офорты В. Слаука как представителя старшего поколения и сильнейшего мастера этой техники, а также работы Э. Пешкова, А. Талышевой, Н. Сергуной, Е. Суховерховой, П. Карпович, М. Тарлецкой, Л. Абрамовой, А. Лариной. Произведения, выполненные в технике офорта, презентовали и молодые мастера: С. Диченкова, Е. Астафьева, А. Адамович, А. Петрусевич, К. Аушева, Я. Молчан, Е. Чистякова, В. Жилинская, Г. Сидоренко.

Валерия Слаука не случайно считают легендарной белорусской графикой. Большинство его работ служит олицетворением лучших черт и устремлений отечественной школы графики. Представленные В. Слауком в рамках проекта композиции «Сумерки» и «Лес» отражают его творчество в области книжной графики. Художник создает мир, полный мифических тайн, где соединились неподдельное искусство красоты и симпатичного уродства, глубина восприятия и лежащая на поверхности истина, реальность и вымысел. Переданные им живые и динамичные персонажи неповторимы. Графические листы В. Слаука отличает подчеркнута авторская манера исполнения, высокое техническое мастерство.

Художник Глеб Сидоренко широко известен как автор уникальных гравюр, иллюстратор, обладатель международных и республиканских дипломов конкурсов. В проекте «Графика» были предложены более ранние работы мастера, выполненные в технике офорта («Книга», «Праздник»). В своем творчестве Г. Сидоренко не ограничивается иллюстрациями к знаменитым классическим произведениям, он нередко обращается и к образам древнегреческих мифов, библейских историй. Произведениям художника присущи сложность и многозначность трактовки образов, совершенство композиционных решений, насыщенность графического пространства виртуозными штрихами, изящными фактурами, многолинейными конструкциями. Г. Сидоренко нередко обращается к судьбоносным событиям минувших лет, характерным и для всей национальной школы классическим темам.

Мастера литографии, представленные на выставке. Бесспорной популяризации искусства мастеров литографии служат работы Екатерины Белявской (графические листы из серии «Восточный календарь»). В основу ее серии положены идея тесной связи мира животного и мира людского, стремление осмыслить и понять окружающий мир, его единство и противоречивость, отражение космической и сверхъестественной силы, мудрости и самообладания. Графические листы этого автора отличают узнаваемый стиль и особый художественный язык. Четко выверенный визуальный образ, оригинальное композиционное решение, работа с силуэтом, особое внимание к деталям – характерные черты творческого почерка художника. Для каждого произведения из «Восточного календаря», посвященного тому или иному году (крысы, змеи и др.), подбирался собственный орнаментальный узор из истории древних народов, которые почитали животных. Фигуры людей, включенные в композиции, отражают тесную связь с историческими событиями и культурой различных народов мира. В то же время графические листы Е. Белявской полны тайных смыслов, которые допускают множество их толкований.

Среди графических работ, выполненных в технике литографии, достаточной оригинальностью выделяются листы молодого художника-графика и скульптора Дарьи Бурло. Несмотря на то, что на данный момент она является студенткой, в ее творчестве уже видны сформировавшийся стиль и узнаваемость художественных образов. В основе произведений начинающего мастера обращение к философским вопросам бытия, вечным истинам

и одновременно понятным чувствам и их осмыслению. Каждый лист напоминает о событии, переживании, мироощущении – о прошедшем и вечном. В подчеркнута авторской стилистической форме работ Д. Бурло важную роль играют элементы сложной знаковой системы. Несмотря на порой простоту и лаконизм, образы оказываются частью метарассказа о непрерывном познании мира, сущности бытия.

Кроме того, в экспозицию вошли выполненные в технике литографии и работы таких художников, как В. Жилинская, К. Задворный, А. Адамович, Ф. Шурмелёв, И. Варкадская, Р. Полякова, Т. Стасевич, Д. Букатина, Е. Ефремова, Е. Майлычка, Н. Макеева, И. Бернадская. Представлены также авторы, раскрывшие себя в технике линогравюры: С. Силич, М. Белевич, А. Шведова, Т. Минас, П. Борушко.

Перспективы арт-проекта «Графика». Несмотря на то, что основная запланированная часть «Графики» состоялась на двух выставочных площадках в Витебске, актуальность экспозиции предполагает различные перспективы в дальнейшем ее продвижении. Интерес к искусству графики, представленному в рамках проекта, проявили сразу несколько галерей и выставочных залов разных регионов Беларуси. Очевидно, что под единой концепцией и идеей может сформироваться новый визуальный облик экспозиции, включая разные формы ее презентации. Продвижение описанного проекта может быть реализовано и в виде персональных выставок отдельных, наиболее значимых художников, работающих в разных техниках.

Осуществленное в Витебске продемонстрировало востребованность не только в эффективной пропаганде самих произведений современной графики, но и необходимость знакомства сегодняшнего зрителя с актуальными особенностями данного вида искусства, различными графическими материалами и технологиями печати. С этой целью нами был разработан ряд лекций о станковой графике, ее особенностях, о технологиях и, конечно, об истории и тенденциях развития белорусской школы графики. Не менее интересны и продуктивны, с нашей точки зрения, и круглые столы, которые в своем диалогическом пространстве могли бы объединить художников, которые непосредственно работают в графике, искусствоведов, преподавателей и любителей графики. Предложенная форма продвижения художественного проекта «Графика» позволит реализовать его основную идею на более глубоком уровне. Мастер-класс также может стать занимательной формой презентации искусства графики

и заинтересовать аудиторию сложностью всего процесса создания графических листов. Разнообразие форм презентации результатов художественно-проектной деятельности позволит в полной мере продемонстрировать уникальность белорусской школы графики и сосредоточиться на современном этапе ее развития.

Заключение. Благодаря успешной совместной работе всех заинтересованных сторон над концепцией выставочного проекта, искусствоведческим его сопровождением, отбором произведений, созданием экспозиции «Графика» предстала перед зрителем целостным *арт-событием*, собравшим вокруг себя ценителей белорусской графики. Художественный проект был успешно реализован и получил отклик и поддержку со стороны ценителей прекрасного. Об этом свидетельствуют отзывы и высокая посещаемость обеих выставок проекта.

В рамках реализации рассмотренного проекта удалось раскрыть искусство графики во всем его многообразии, определить высокий профессионализм современных белорусских художников, разнообразие стилей, жанров и тем, техник и технологий, в которых они работают.

Это стало первым опытом плодотворного сотрудничества Белорусской государственной академии искусств и Витебского государственного университета имени П.М. Машерова в организации совместных выставочных проектов.

ЛИТЕРАТУРА

1. Кенигсберг, Е.Я. Современное искусство Беларуси конца XX – начала XXI века: панорама проектов и авторских поисков / Е.Я. Кенигсберг, М.Г. Борозна. – Минск: Беларусь, 2020. – 303 с.: ил.
2. Зайцева, А.С. Особенности организации художественного проекта / А.С. Зайцева; науч. рук. М.Л. Цыбульский // Молодость. Интеллект. Инициатива: материалы XI Междунар. науч.-практ. конф. студентов и магистрантов, Витебск, 21 апр. 2023 г.: в 2 т. / Витеб. гос. ун-т; Е.Я. Аршанский (гл. ред.) [и др.]. – Витебск: ВГУ имени П. М. Машерова, 2023. – Т. 2. – С. 352–353. – Библиогр.: с. 353 (2 назв.).
3. Цыбульскі, М.Л. Мастацкая выстава «Арт-лінія» [Электронны рэсурс] / М.Л. Цыбульскі. – Рэжым доступу: <https://vsu.by/sobytiya/8717-mastatskaya-vystava-art-liniya>. – Дата доступу: 03.07.2023; ТРК «Віцебск»: Выставка «Арт-линия» на ХГФ [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://vsu.by/sobytiya/vguv-smi/8720-trk-vitebsk-vystavka-art-liniya-na-khgf.html>. – Дата доступа: 28.07.2023.
4. Програма «Вечерний Витебск» 25.05.2023 [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.youtube.com/watch?v=35u-oOTiyvE>. – Дата доступа: 05.07.2023.
5. Виртуальная экскурсия по выставке «Графика» [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://vk.com/video-9006978_456239062?list=36c4777b1132b0b8a2. – Дата доступа: 14.07.2023.
6. Электронный альбом-каталог произведений [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://drive.google.com/drive/folders/1YPKERmoa8DIccgAhNRpzPv-SkEtBXupo?usp=drive_link. – Дата доступа: 14.08.2023.

Поступила в редакцию 01.08.2023

УДК 792.021-021.272-043.86(510+476)

Специфика использования «восточных» мотивов в сценографической практике объединения «Мир искусства»

Лян Паньпань

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

В статье рассматриваются и анализируются произведения, созданные художниками объединения «Мир искусства» (1898–1927) на тематику, связанную с культурным наследием Востока и, в частности, Китая. Основной акцент сделан на характеристике визуального решения спектаклей, оформленных участниками данного объединения А.Н. Бенуа, А.А. Араповым, К.А. Коровиным.

Цель статьи – определение специфики использования «восточных» мотивов в сценографической практике художественного объединения «Мир искусства». Это художественное объединение было создано в России в конце 1890-х гг. В него входили замечательные художники-живописцы и художники-сценографы А.Н. Бенуа, Л.С. Бакст, А.А. Арапов, К.А. Коровин, А.Я. Головин, Н.С. Гончарова и другие. Основной целью деятельности объединения было провозглашено воспитание эстетического вкуса, углубленное изучение истории искусства, переоценка художественного и литературного наследия и творческое отношение к прошлому. Среди его участников широкое распространение получили мотивы восточного (зачастую – китайского) искусства, привносимые ими на сцену в виде отдельных элементов, включенных в общую композицию декорационного решения спектакля. В результате анализа визуальных источников (эскизов декораций) прослеживается вариативность образных решений в сценографии спектаклей в «восточном» стиле: сказочно-метафорических, отдаленно напоминающих подлинные образцы китайского искусства; философско-аллегорических, опирающихся на художественные образы-символы, восходящие к китайским традициям, и реалистичных, предполагающих достоверное материальное окружение героев спектакля.

В сценографии спектаклей, оформленных представителями «Мира искусства», получила развитие концепция визуального решения театральных постановок, основанная на интересе к культурным традициям Востока, что значительно повлияло на распространение данной тематики в декоративно-прикладном искусстве России и Европы в последующие столетия.

Ключевые слова: театр, театрально-декорационное искусство, сценография, живопись, художественное объединение «Мир искусства», декорации.

(Искусство и культура. – 2023. – № 3(51). – С. 19–24)

Specifics of Using Oriental Motifs in the Scenography Practice of the World of Art Association

Liang Panpan

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

The article examines and analyzes the works created by the artists of The World of Art Association (1898–1927) on topics related to the cultural heritage of the East and China, in particular. The main emphasis is placed on the characteristics of the visual solution of the performances designed by the participants of The World of Art Association A.N. Benois, A.A. Arapov, K.A. Korovin.

The purpose of the article is identification of the specificity of using oriental motifs in the scenography practice of The World of Art Association which was established in Russia in the late 1890s. It included remarkable painters and set designers A.N. Benois, L.S. Bakst, A.A. Arapov, K.A. Korovin, A.Ya. Golovin, N.S. Goncharova and others. Shaping aesthetic taste, in-depth study of the history of art, re-evaluation of artistic and literary heritage and creative attitude to the past were proclaimed as the main goals of the Association activity. Among the participants of the Association, the motifs of oriental (often Chinese) art were widely spread; they were brought to the stage in the form of individual elements included in the overall composition of the decorative solution of the performance. As a result of the analysis of visual sources (sketches of scenery), the variability of figurative solutions in the scenography of performances, solved in the “oriental” style, is traced: fairy tale metaphorical images that vaguely resemble

Адрес для корреспонденции: e-mail: langpanpan111888@gmail.com – Лян Паньпань

authentic examples of Chinese art; philosophical and allegorical images based on artistic images-symbols dating back to Chinese traditions, and realistic images suggesting a reliable material environment of the characters of the play.

In the scenography of performances designed by representatives of The World of Art, the concept of performance design based on interest in the cultural traditions of the East was developed, which significantly influenced the spread of this topic in the decorative and applied arts of Russia and Europe in the ensuing centuries.

Key words: theater, theatrical and decorative art, scenography, painting, The World of Art Association, scenery.

(Art and Cultur. – 2023. – № 3(51). – P. 19–24)

Для современной культуры характерно постоянное переосмысление отдельных периодов в истории искусства, выявление исторических и культурных аналогий, оказывающих влияние на наши представления о прошлом. Значительную роль в развитии русской культуры рубежа XIX–XX вв. сыграло художественное объединение «Мир искусства», деятельность которого выражала перемены в восприятии сути художественного творчества и существенно воздействовала на процесс популяризации мотивов восточного и в частности китайского искусства на русской и европейской сцене [1, с. 125].

История создания объединения «Мир искусства». «Мир искусства» – это творческое объединение живописцев России, представляющее собой художественно-критический журнал и независимую выставочную организацию. Данное общество осуществляло свою деятельность в период с 1898 по 1927 г. (с перерывами), а его наибольший расцвет пришелся именно на первое десятилетие XX в. Объединение возникло на волне протеста против академизма и передвижничества и сплотило молодых талантливых художников в их стремлении к свободе в творчестве [2, с. 98].

Предтечей возникновения объединения «Мир искусства» стал «Кружок самообразования» с лозунгом «Искусство для искусства», подразумевавшим, что художественное творчество несет в себе наивысшую ценность и не нуждается в каких-либо идейных предписаниях со стороны. Первые собрания кружка проводились на квартире художника А.Н. Бенуа, где собирались его друзья по гимназии: Д.В. Философов, Л.С. Бакст, С.П. Дягилев, Е.Е. Лансере, К.А. Сомов и другие. Позже к кружку присоединились С.П. Дягилев и Л.С. Бакст. Кружок под руководством С.П. Дягилева к 1898 г. вырос и превратился в творческое объединение «Мир искусства». Так, его основателями считают А.Н. Бенуа и С.П. Дягилева, большую роль при этом сыграло финансовое содержание княгини М.К. Тенишевой. Самыми известными участниками стали А.Н. Бенуа,

Л.С. Бакст, М.В. Добужинский, Е.Е. Лансере, А.П. Остроумова-Лебедева, К.А. Сомов, А.Я. Головин, В.А. Серов, К.А. Коровин, И.И. Левитан, М.А. Врубель и т.д. В «Мир искусства» в разные годы входили художники самых разных убеждений и взглядов, творческих методов и стилей. Максимальное количество его представителей пришлось на 1917 г. – более 50 художников [2, с. 105].

Целью художественного объединения «Мир искусства» стало воспитание эстетического вкуса, изучение истории искусства, переоценка художественного и литературного наследия и творческое отношение к прошлому. Основными принципами были провозглашены свобода искусства от проблем социального, финансового и политического характера; индивидуализм; приверженность красоте и гармонии, интерес к историческому наследию.

Деятельность данного художественного объединения была многогранной. Помимо проведения выставок и издания первого литературно-художественного журнала по вопросам искусства, характер и направление которого определяли сами художники, «мирискусники» также занимались книжной графикой, керамикой, скульптурой, декоративной резьбой по дереву.

Театрально-декорационное искусство представителей объединения. Одним из направлений деятельности художественного объединения «Мир искусства» было оформление театральных постановок. «Мирискусники» существенно изменили облик театра, преимущественно музыкального. Ранее в постановках использовались уже готовые стандартные декорации, а художники «Мира искусства» работали индивидуально с каждым спектаклем. Театр вдохновлял их возможностью сочетать между собой не только изобразительные искусства, но и «подключить» к созданию целостного ансамбля музыку и танец. Таким образом, принцип синтеза искусств во времена «мирискусников» породил живопись, интегрированную в театральное искусство. Театральность и

манерность их произведений создавали атмосферу феерического представления. Многие художники «Мира искусства» выступили как реформаторы театра и авторы смелых декораций и костюмов.

«Мирискусники» осуществляли сценографию постановок Старинного театра – реконструктивного сценического предприятия, организованного в Санкт-Петербурге в 1907 г. для воссоздания исторических форм театрального зрелища с середины средних веков до эпохи Возрождения. Художники объединения выступили в данном театре большой и сплоченной группой. В их сценографии для постановок Старинного театра можно выделить общие тенденции в оформлении спектаклей на темы прошлых эпох: применение приема «театра в театре»; синтез историчности и сказочно-условной стилистики; обращение к приемам книжной миниатюры и импрессионизма; стилизацию декорационного оформления в соответствии с воспроизводимой на сцене эпохой и т.д. Анализ эскизов подобных декораций «мирискусников» позволяет утверждать, что эти произведения являются великолепной стилизацией на темы театральных представлений прошлых эпох [3, с. 311].

Художники «Мира искусства» ставили свои театральные опыты не только на территории России, но также и за рубежом [4]. Важнейшую роль в этом сыграли «Русские сезоны» (1909–1929) – известные театральные гастроли под руководством С.П. Дягилева, который сыграл важную роль в популяризации русского искусства в Европе и мире в XIX–XX вв. Работа «мирискусников» под эгидой антрепризы принесла русскому балетному театру поистине мировое признание. Сценография «Русских сезонов» была настолько яркой, что ее живописная основа иногда формировала сам образ спектакля, превращая актера в подвижную часть декорации. Именно такой подход менял представление о балете как об искусстве в целом, где внимание зрителя концентрировалось на танцорах. Спектакли приковывали внимание к костюмам кордебалета, искусно выставленному свету, удивительной гармонии и красочности декораций, нарядов, музыки и танца и т.д. [4].

«Восточные мотивы» в оформлении спектаклей художниками «Мира искусства». Для деятельности «мирискусников» было характерно обязательное использование «восточных» мотивов. Они считали, что через заимствование экзотических элементов можно радикально обновить

изобразительно-выразительные средства театра. Типология сценического оформления пьес в «китайском» стиле «мирискусниками» подразумевала следующие способы декорирования: сказочно-метафорический, отдаленно напоминающий подлинные образцы китайского искусства; философско-аллегорический, опирающийся на художественные образы-символы, восходящие к китайским традициям; реалистический, предполагающий по возможности достоверное материальное окружение героев спектакля. «Восточные» мотивы в театральном декоративно-прикладном искусстве в наибольшей степени проявились в работах следующих «мирискусников»: А.Н. Бенуа («Соловей»), Л.С. Бакст («Клеопатра», «Шехеразада», «Тамара» и т.д.), А.А. Арапов («Желтая кофта»), К.А. Коровин («Саламбо», «Щелкунчик»), А.Я. Головин («Соловей»), Н.С. Гончарова («Золотой петушок») и т.д. [5–9].

«Восточная тематика» в творчестве А.Н. Бенуа. А.Н. Бенуа (1870–1960) – русский художник, историк искусства, художественный критик, основатель и главный идеолог объединения «Мир искусства». Выдающийся мастер сценических декораций не смог проигнорировать «восточную» тематику. Историческая эрудиция помогала ему воскрешать образы различных и несхожих друг с другом культур, особое место среди которых занимала культура Китая. Оформляя «Шехеразаду» (премьера состоялась 4 июня 1940 г. на сцене Гранд Опера в Париже, композитор Н.А. Римский-Корсаков, постановка М.М. Фокина, сценографы А.Н. Бенуа и Л.С. Бакст), художник подчеркнул: «Можно было бы выставить античную красоту не только в эллинских хитонах и хламидах, но в окружении всей цветистой яркости древневосточной цивилизации, дать полную картину античной жизни, изобразить то, что прельщало самых древних греков и римлян так, как нас прельщает теперь заветная Индия и иератический Китай» [10, с. 66].

Идея показа образа Китая была воплощена А.Н. Бенуа при постановке «Соловья» (премьера состоялась 26 мая 1914 г. на сцене Парижской оперы, композитор И.И. Стравинский, сценограф А.Н. Бенуа) – спектакля по мотивам одноименной китайской сказки Г.-Х. Андерсена. Постановка отражала восхищение А.Н. Бенуа китайским искусством. «Причудливый» Китай был увиден глазами художника, умудренного творческим опытом русской живописной традиции: в затейливой

орнаментике, цветовой гамме, доминантами которой являются кобальт и ультрамарин, перемешанные с желтым и золотым [11]. В визуальном решении спектакля использовались реалистические образы, предполагающие достоверное материальное окружение героев спектакля в сочетании с художественными образами-символами, восходящими к китайским традициям.

При оформлении спектакля «Соловей» художник тщательно отнесся к решению всего сценического пространства и созданию костюмов: на задниках и ширмах были изображены пейзажи, стилизованные под живопись гохуа, а костюмы придворных вельмож напоминали персон из праздничных лубков няньхуа. Создавая костюмы, А.Н. Бенуа воспользовался не только китайскими лубками, но и изучил соответствующие литературные источники, благодаря чему костюмы придворных мандаринов получили как этнографически точные, так и придуманные художником детали. В орнаментике одежд вельмож вписаны изображения драконов – носителей небесных сил. Головные уборы имели фантастическую форму, напоминающую храмовые реликвии. К боковым отворотам шляп были подвешены кисточки своего фасона. Платья воинов-ушэнов, при всей их затейливости, были легкими. Ведь им надлежало совершить на сцене торжественный танец-марш. Ансамбль костюма составляли расшитый и прилегающий к телу полухалат, короткие штаны, черные чулки, котурны, широкий пояс, маска. Самое невесомое и нарядное одеяние было у исполнительницы роли Соловья. Оно состояло из шелкового халата с большим цветами, белого шелкового шарфа и головного убора гуань (диадема с множеством блесток и лент). Для создания костюмов японских посланцев А.Н. Бенуа воспользовался гравюрами У. Куниёси и Тоёкунэ. Платья иноземцев были не так громоздки, как у китайских сановников, и соответствовали их миссии хитрых дипломатов. Существенное значение также придавалось древней восточной символике. Именно по этой причине на платье императора были изображены вышитые золотом драконы: один на груди и два на широких рукавах. Согласно древнему китайскому поверью, данные изображения «добрых драконов» оберегали жизнь их носителей, а также служили воплощением мужского начала – Ян и образом Востока.

Важно отметить, что изначально А.Н. Бенуа прибегал к использованию стиля

«шинуазри», но в процессе продвижения работы понял, что поиску свежего решения мешала явная имитация оригинального китайского изобразительного творчества стилем рококо. Для создания эскизов сцены и костюмов спектакля «Соловей» А.Н. Бенуа обратился к незаменимому для этого материалу – китайским раскрашенным лубкам няньхуа. Исходя из своеобразной эстетики лубка, художник добился результата, далекого от первоисточников и несколько смешанного, но вполне соответствующего музыке И. Стравинского, особенно когда звучал браваурный китайский марш, занимавший почти половину второго акта. Оформление хорошо дополняло мелодии арий Соловья и Смерти, будто подтверждая безупречность стиля. Остальная декорация была исполнена на «европейский лад». Художник считал «Соловья» одной из лучших своих работ. Среди положительных откликов важно отметить статьи А.В. Луначарского, который неоднократно возвращался к этому спектаклю в связи с его «чрезвычайно интересными декорациями» [1, с. 123].

Театрально-декорационная деятельность А.А. Арапова. Сказочно-метафорические образы, напоминающие подлинные образцы китайского искусства, представлены в спектаклях, оформленных А.А. Араповым (1878–1949) – выдающимся живописцем, графиком, сценографом. Художник активно популяризировал «восточные» мотивы при оформлении театральных постановок.

«Желтая кофта» (премьера состоялась 5 декабря 1913 г. в Свободном театре К.А. Марджанова, автор либретто Дж.Г. Хазлтон, режиссер-постановщик А.Я. Таиров, сценограф А.А. Арапов) – это пьеса, написанная в русле китайской бытовой драматургии стиля «вэньси». Ее содержание – уникальное смешение волшебной сказки и европейского средневекового моралите. В «Желтой кофте» весьма удачно соединились восточная пряность, условность европейского театра, наивность сюжета и красочная шутливость оформления.

Художник А.А. Арапов в этой постановке объединил экзотичность Китая, условность театра, простоту сюжета и красочность оформления. «Желтая кофта» предполагает действенное воплощение сюжета на сцене, не утруждает в то же время постановщиков и актеров сложными психологическими «ребусами» и логически выверенной мотивировкой поведенческих поступков. Практически полное отсутствие декораций и других

приспособлений театра перелажает весь центр тяжести именно на актера, но это не означало, что сцена была оформлена аскетично, напротив, она была оформлена весьма красочно. Один из критиков писал: «Главное достоинство постановки, что А.Я. Таиров не ограничился тем, что дал прекрасное зрелище, что постановка удивительно выдержана до самой крошечной пуговицы, что костюмы и декорации дают небывалый праздник нашему глазу...» [6, с. 88].

Специально для пьесы «Желтая кофта» был изготовлен шелковый занавес, исполненный в китайском стиле и богато расшитый зелеными драконами на ярком красочном фоне. Для передачи особого духа Китая на театральной сцене художник также использовал традиционный символ Китая – красный фонарик. В центре сцены располагался главный элемент декорации, который притягивал основное внимание, – золотой занавес, исполненный в форме китайского домика. Все это создавало на сцене атмосферу древнего сказочного Китая. Во время спектакля на сцене все время присутствовал «невидимый» автор пьесы и надо было употреблять над собой усилие, чтобы не думать, что это настоящий китаец.

Художник А.А. Арапов благодаря применению весьма мобильных ширм и очень ярко расписанных драпировок сформировал у зрителей убедительное ощущение того, что на театральной сцене транслируется жизнь древнего Китая. Осторожно он использовал приемы, направленные на стирание линии рампы и, более того, высказывался против злоупотребления ими: «Мосты через оркестр, пробеги загримированных актеров через партер и уходы в публику со сцены создают не соборное действие, а бессмыслицу и хаос. Зритель, к счастью, тактично остается зрителем, но театрально загримированные и одетые статисты, появляясь рядом с публикой, просто оскорбляют театр, превращая его в антихудожественный кавардак» [4, с. 55]. Данная постановка дала возможность художнику усвоить некоторые критически важные художественные критерии театра. Показав со сцены китайский сюжет, исполненный хорошего вкуса и стиля, достаточного такта в обращении к изобразительным приемам китайского театрального языка, он оказал хорошую услугу зрителю. Спустя некоторое время эти приемы стали хрестоматийными, поражали своим экзотизмом и вводили в театральный мир.

Театральные декорации К.А. Коровина. К.А. Коровин (1861–1939) – выдающийся живописец, театральный художник-реформатор и академик живописи, педагог и писатель.

К.А. Коровин обогатил культуру оформления спектаклей в музыкальном театре, раскрыл большие возможности сценографии и указал путь перспективного развития будущим поколениям художников театральной сцены. Его свободная, эмоциональная манера живописи с широкими обнаженными мазками и чистым цветом как нельзя лучше подошла для решения тех задач, которые были поставлены театром новой формации перед сценографами. Особое место в творческой деятельности этого художника заняло воплощение китайских образов в оформлении отдельных театральных постановок. Стоит отметить, что китайская тематика сопровождала всю обозреваемую историю европейского театра в работах К.А. Коровина.

«Щелкунчик» (преьера состоялась 15 апреля 1919 г. в Большом театре, автор либретто и балетмейстер А.А. Горский, композитор П.И. Чайковский, сценограф К.А. Коровин) – балет П.И. Чайковского в двух актах по мотивам сказки Э. Гофмана «Щелкунчик и мышиный король». Балетмейстер А.А. Горский и художник К.А. Коровин представили широкой публике совершенно новый взгляд на легендарный балет. В их видении сцена стала сервированным столом с огромным кофейным сервизом, из которого выходили танцоры.

В рамках данной балетной постановки художник работал над китайским домиком, на рисунке его эскизов сохранилась надпись: «Один сделать маленький для первого акта (чайница). Другой, декоративный для последнего акта (чайный домик)» [6, с. 55]. К.А. Коровин при оформлении декораций и бутафрии к балету «Щелкунчик» придерживался традиционных китайских мотивов, он внимательно относился ко всем деталям, особое внимание было уделено именно посуде для традиционной китайской чайной церемонии.

Заключение. Для деятельности художественной организации «Мир искусства» было характерно обязательное использование «восточных» мотивов, так как, по мнению художников, через заимствование экзотических элементов можно было радикально обновить изобразительно-выразительные средства театра. Типология визуальных решений в сценографии спектаклей в «восточном» стиле включает образы: сказочно-метафорические, отдаленно напоминающие подлинные примеры китайского искусства (спектакль «Желтая кофта», автор либретто Дж.Г. Хазлтон, режиссер-постановщик А.Я. Таиров, сценограф А.А. Арапов); философско-аллегорические,

опирающиеся на художественные образы-символы, восходящие к китайским традициям (спектакль «Щелкунчик», автор либретто и балетмейстер А.А. Горский, композитор П.И. Чайковский, сценограф К.А. Коровин), и реалистические, предполагающие достоверное материальное окружение героев спектакля (спектакль «Соловей» по Г.-Х. Андерсену, композитор И.И. Стравинский, сценограф А.Н. Бенуа).

Таким образом, деятельность художественного объединения «Мир искусства» давала богатый простор творческой фантазии художников, находящихся в поиске новых способов оформления театральных постановок.

ЛИТЕРАТУРА

1. Галинская, И.Л. «Мир искусства» и формирование художественной культуры начала XX в. / И.Л. Галинская // Вестник культурологии. Искусствоведение. – 2015. – № 5. – С. 123–126.
2. Лапшина, Н.П. «Мир искусства». Очерки истории и творческой практики / Н.П. Лапшина. – М.: Проспект, 1977. – 170 с.

3. Соколова, Л.Н. Декорационные искания мирискусников на сцене Старинного театра / Л.Н. Соколова // Поиски и диалог. – 2019. – № 3. – С. 300–311.

4. Bowlit, J.E. The silver age: Russian Art of the Early Twentieth Century and the «World of Art» Group / J.E. Bowlit. – New York: Culture, 2017. – 307 p.

5. Глаголь, С.А. «Желтая кофта» на сцене Свободного театра / С.А. Глаголь. – М.: Столичная молва, 2013. – 73 с.

6. Голынец, С.В. Лев Бакст: Живопись. Графика. Театрально-декорационное искусство / С.В. Голынец. – М.: Инфа-М, 2012. – 233 с.

7. Махлина, С.Т. Лев Бакст–художник балетных спектаклей / С.Т. Махлина // Вестник СПбГУКИ. – 2017. – № 2 (31). – С. 38–43.

8. Хорошилова, О.А. Сценическое творчество Льва Бакста и ориентальная мода XX века / О.А. Хорошилова // Культурология. Искусствоведение. – 2009. – № 92. – С. 271–273.

9. Шехеразада [Электронный ресурс] / Сайт «Журнал». – Режим доступа: <https://arzamas.academy/micro/balet/13>. – Дата доступа: 22.01.2021.

10. Сюй, И. Адаптация элементов китайской культуры на сцене русского театра / И. Сюй // Общественные и гуманитарные науки. – 2019. – № 5. – С. 66–71.

11. Брагинская, Н.А. «Соловей» Стравинского – Андерсена: между Востоком и Западом / Н.А. Брагинская // Изв. Рос. гос. пед. ун-та им. А.И. Герцена. – СПб., 2012. – Вып. 151. – С. 188–198.

Поступила в редакцию 20.12.2022

УДК 784.4(510):784(4)

Китайская художественная песня как жанровый феномен вокальной миниатюры европейского образца

Ляо Шаша

Учреждение образования «Цинхайский университет национальностей»,
Синин (КНР)

Предлагаемая научная статья посвящена определению сущностных характеристик китайской художественной песни как вокальной миниатюры, которая сложилась в китайской камерно-вокальной музыке в начале XX века в результате взаимодействия европейских и национальных культурных традиций. Исследователем определен получивший освещение в китайском искусствоведении круг вопросов по теме исследования, рассмотрены жанровые особенности романтической песни (Lied) в творчестве австро-немецких композиторов-романтиков (Ф. Шуберта, Р. Шумана и Г. Вольфа), выявлена степень влияния жанра на становление и развитие китайской художественной песни, определены историко-культурные предпосылки возникновения и развития вокальной миниатюры в камерно-вокальной музыке Китая.

В результате глубокого осмысления темы автор приходит к выводу о том, что китайская вокальная миниатюра отличается жанрово-стилевым единством и основана на синтезе многовековых традиций китайской художественной культуры и европейской практики музыкальной композиции. Художественная песня выступает вневременным явлением и ключевым элементом современной китайской культуры, национальным музыкально-поэтическим жанром, историческое значение которого выражается в активном воздействии на процессы формирования и развития китайского музыкального искусства XX века.

Ключевые слова: китайская художественная песня, вокальная миниатюра, немецкая Lied, романтическая песня, жанр, камерно-вокальная музыка.

(Искусство и культура. – 2023. – № 3(51). – С. 25–29)

Chinese Art Song as a Genre Phenomenon of a European-Style Vocal Miniature

Liao Shasha

Qinghai Nationalities University, Xining (China)

The scientific article is concerned with the definition of the essential characteristics of Chinese art song as a vocal miniature, which developed in Chinese chamber-vocal music at the beginning of the twentieth century as a result of the interaction of European and national cultural traditions. The author defines a range of questions on the research topic that has received coverage in Chinese art criticism, examines the genre features of romantic song (Lied) in the works of Austro-German romantic composers (F. Schubert, R. Schumann and G. Wolf). The degree of influence of the genre on the formation and development of Chinese art song is revealed, the historical and cultural prerequisites for the emergence and development of vocal miniature in the chamber vocal music of China are determined.

As a result of the research, the author comes to the conclusion that the Chinese vocal miniature is distinguished by genre-style unity and is based on the synthesis of centuries-old traditions of Chinese artistic culture and European practice of musical composition. The artistic song is a timeless phenomenon and a key element of modern Chinese culture, a national musical and poetic genre, the historical significance of which is expressed in its active influence on the processes of formation and development of Chinese musical art of the twentieth century.

Key words: Chinese art song, vocal miniature, German Lied, romantic song, genre, chamber vocal music.

(Art and Cultur. – 2023. – № 3(51). – P. 25–29)

Адрес для корреспонденции: e-mail: 151723669@qq.com – Ляо Шаша

В музыкальной культуре Китая художественные песни – сольные произведения в сопровождении фортепиано – представляют собой уникальный пласт композиторского творчества, в котором объединены поэзия и музыка. Китайская художественная песня, в сравнении с другими жанрами, не стала в стране популярной. В то же время сочинения композиторов в этом жанре демонстрируют совершенство музыкального стиля в выражении глубоких идей и подлинных чувств человека, раскрытии его внутреннего мира и философско-эстетических взглядов, черт национального менталитета.

Китайская художественная песня возникла в начале XX века на подготовленной идейно-стилистической почве. В качестве историко-культурных факторов ее возникновения выступают внутренние и внешние модели. Внутренние образцы связаны с периодами Синхайской революции и студенческого революционного «Движения 4 мая», вызвавшими ряд социальных потрясений и трансформаций в общественно-политической жизни Китая. В результате отхода от устаревших традиций, изменения философско-эстетических позиций и стремления новой интеллигенции к просвещению, модернизации культуры через освоение европейского опыта стал зарождаться жанр китайской художественной песни. Среди музыкальных традиций в китайском образовании, подготовивших его появление, – изучение западно-европейской музыки в религиозных школах и женских гимназиях, освоение коллективной по своей природе «школьной песни» – ансамблево-хоровой обработки зарубежной мелодии с текстом на китайском языке. Композиторы опирались также на богатейший опыт вокально-инструментального музицирования, сложившийся в периоды правления династий Тан и Сун в традиционных жанрах камерно-вокальной музыки: цы, ваньюэ, циньгэ и цюй. Их отличительными особенностями выступают: лирическое содержание, тесное взаимодействие текста и музыки, напевность и изысканность, использование национального инструмента, дублировавшего вокальную мелодию, импровизационность и вариационность, тонкое интонирование исполнителем [1]. Внешней моделью был избран европейский песенный жанр – немецкая Lied, или Kunstlied. Он был освоен в результате вестернизации и межкультурных взаимодействий, осуществляемых в процессе получения китайскими музыкантами профессионального образования за рубежом и эмигрантского движения русских музыкантов в Китае.

Жанровая сторона камерно-вокальной музыки композиторов Китая неоднократно

становилась предметом научных исследований китайских ученых. Однако в атрибуции жанра китайской художественной песни они придерживаются разных позиций. Впервые этот термин предложил Сяо Юмэй (1920-е гг.) в опоре на романтическую песню европейских композиторов. Подчеркивая музыкальность китайской поэзии, понятие «музыкальные стихи» использует У Хуанюань [2]. Детальную жанровую дифференциацию предлагает и Ван Шижан. Он выделяет несколько групп, опираясь на принятую в российском музыковедении терминологию: песню и ее жанровые разновидности, романс и его жанровые миксты (романс-баллада, романс-элегия), песню-романс, монолог, стихотворение с музыкой. Ван Шижан называет это жанровое многообразие камерно-вокальной музыки «китайской вокальной миниатюрой европейского типа» [3]. У Хуанюань предлагает учитывать и «стихотворение с музыкой», песню балладного типа, куплетную песню (применяется редко), песню-миниатюру [2].

Важную роль в построении научной теории жанра сыграл Симпозиум по китайской художественной песне (2007 г., Северо-Западный университет национальностей, г. Ланьчжоу), основное внимание участников которого было сосредоточено на «обосновании понимания содержательной и эмоциональной стороны китайской художественной песни» [2, с. 35]. Одновременно было определено влияние английского музыкального прообраза на формирование жанра, однако вопрос о жанровой атрибуции китайской художественной песни не поднимался. В первом десятилетии XXI века китайские ученые признают художественную песню как самостоятельный жанр камерно-вокальной музыки, который не нуждается в сравнении с прообразом. Один из частных вопросов, который рассматривает Цзэн Цян, – региональная специфика стилистики песен, обусловленная разницей в фонематическом восприятии тонов в диалектах китайского языка, что оказывает непосредственное влияние на сочинение, исполнение и восприятие вокальных миниатюр [4].

Цель статьи – определение сущностных характеристик китайской художественной песни как вокальной миниатюры, сложившейся в результате взаимодействия национальных и европейских культурных традиций. В этой связи необходимо рассмотреть характеристики романтической песни Lied и установить степень ее влияния на становление и развитие китайской художественной песни в исторической перспективе.

Эволюция жанра песни в Европе. В истории европейского искусства ведущим жанром камерно-вокальной музыки песня стала в эпоху

романтизма. В музыке барокко и классицизма жанр песни находился на периферии творческого интереса композиторов. Светская европейская музыкальная культура Средневековья и Возрождения богата примерами песенных жанров, в которых сформировались локальные особенности, полифонические техники, соотношение поэтического и музыкального текстов, интонационный словарь и исполнительские приемы, образно-тематическое содержание и композиционно-драматургические закономерности. Это шпрук, лейх, любовная песня (у австро-немецких миннезингеров и мейстерзингеров), рондо, виреле, баллада, шансон, пастурель, эстампы (у провансальских трубадуров и французских труверов), итальянские лауда, канцонетта, фроттола и виланелла, английские баллады, испанский романс и др.

Lied – это жанр песни с текстом на немецком языке, истоки которого коренятся в музыкально-поэтическом творчестве миннезингеров и мейстерзингеров. Возрождение жанра как вокальной миниатюры, подготовленное творчеством И.Ф. Райхардта, К.Ф. Цельтера, И.Р. Цумштега, состоялось в романтическую эпоху. Усовершенствовав опыт предшественников, песню радикально преобразил Франц Шуберт. Он наполнил ее индивидуализмом, уравновешенностью объективного и субъективного, ясностью, исповедальностью высказывания, полнотой раскрытия внутреннего мира героя, лирическим преломлением образных сфер (темы одиночества, природы, философского отношения к жизни), обновлением выразительных и формообразующих средств, новаторством в трактовке фортепианного сопровождения, музыкально-поэтической целостностью. Жанровая палитра песен Ф. Шуберта, обратившегося к образцам высокой лирики немецких романтиков, английских и итальянских поэтов, представлена лирической песней, балладой, романсом, монологом, бытовой песней, песней в народном духе. Композитор вывел песню к кульминации развития жанра, что ознаменовало классический период в его истории [5]. Поэтичность образов и песенность вокальных миниатюр Ф. Шуберта содействовали появлению их транскрипций в фортепианном творчестве Ф. Листа, А.Н. Дюбюка, а также «песен без слов» у Ф. Мендельсона.

В дальнейшем жанр романтической песни получил развитие в творчестве Р. Шумана и Г. Вольфа. Роберт Шуман пошел по пути большей психологизации и создания палитры психологических оттенков, расширения круга тем и образов, субъективизации лирики. Композитор достиг более глубокого взаимопроникновения

музыки и слова, тонкости в выражении эмоциональной хрупкости образов, детализированной мелодики и речевой выразительности, изысканности гармонического языка, слияния выразительных и изобразительных функций фортепианного сопровождения.

В песнях позднего романтика Гуго Вольфа равнозначность музыки и поэзии достигла степени абсолюта. Композитор использовал высокохудожественные образцы поэзии европейских авторов, как истинный драматург воплотил различные музыкальные зарисовки, психологические коллизии, передал внешний облик и поведение героев, представил точное проникновение в речевую интонацию стиха, индивидуализировал формообразование в опоре на взаимосвязь музыки с поэзией, насытил партию фортепиано смысловой значимостью и самостоятельностью. Творческий опыт Г. Вольфа, называвшего свои песни «стихотворениями для голоса соло с фортепиано» и «симфоническими поэмами в миниатюре», ознаменовал завершающий этап в развитии песни Lied австро-немецкой традиции [6].

Становление и развитие китайской художественной песни. Формирование жанра китайской художественной песни проходило в несколько этапов. Согласно классификации Ван Хонтао [7], в 1920–1930-е гг. (первый этап) понятие художественной песни появилось и закрепилось в жанровой системе китайской музыки. Период характеризуется активным освоением законов европейской музыкальной композиции и творческим поиском в соединении их с традициями китайской музыки. Это стало возможным благодаря получению основоположниками китайской художественной песни профессионального образования в Европе и США. Так, Сяо Юмей окончил Национальную консерваторию музыки в Лейпциге; Чин Чжу осваивал теорию музыкальной композиции частным образом во время обучения в Берлинском университете; образование в США получили композиторы-новаторы Чжао Юаньжень (Корнеллский и Гарвардский университеты) и Хуан Цзы (Йельский университет). Композиторы осваивали композиционные техники, характерные для европейского музыкального романтизма, в сочетании со стилистикой национальной музыки. Приметой времени стала и популяризация китайской художественной песни при поддержке консерваторий Китая. Свообразным манифестом послужила позиция выдающегося композитора и лингвиста Чжао Юаньжэня, изложенная в главе «Национальная музыка – западная музыка» из его музыкально-поэтического сборника «Песенник новой поэзии» (Шанхай, 1928; Тайвань, 1960).

Автор призывал китайских композиторов овладеть принятым в мировой музыкальной культуре художественно-композиционным стандартом в области вокальной музыки [8].

Второй этап развития китайской художественной песни охватывает конец 1930-х – 1940-е гг., насыщенные национально-освободительным движением Китая против Японской империи. Общественно-политическая обстановка времени обусловила появление сочинений на патриотическую тематику.

Два десятилетия (1960–1970-е гг.) не входят в периодизацию Ван Хонтао в связи с идеологическими установками Культурной революции, ограничивающими освоение европейских традиций и обусловившими снижение интереса композиторов к художественной песне. Третий период (китайский авангард, или «Новая волна») начинается с 1980-х гг. и продолжается в настоящее время.

Более детализированный подход к периодизации предлагает У Хуанюань. Он выделяет отмеченные творческой интенсивностью композиторов 1920-е, 1930-е, 1940-е гг., кризисные десятилетия 1950–1970-е и «золотой век» – 1980–1990-е гг. Последний период отличается возрождением жанра «песенного искусства изысканного стиля» на основе концепций идеализма, романтизма и индивидуализма, новациями в области музыкального языка: освоением современных композиционных техник, стремлением к стилевому многообразию на основе сочетания с традициями китайской музыкальной культуры [2, с. 30]. Яркие примеры – песни «Собирая цветы лотоса вдоль берега реки» и «Через реку для сбора гибискуса» Ло Чжунжуна, который первым среди китайских композиторов применил серийную технику на основе ангемитонной пентатоники.

Китайская художественная песня представила тонкую согласованность музыки и слова. Байхуа (утвердился с 1920 г. в качестве разговорного языка) и веньянь (язык письменности) объединяют поэтические тексты песен. Важной чертой интонационного звучания текстов становится интонация вопроса для передачи состояния сомнения как детерминанты развития самосознания китайского гражданина с 1910-х гг. Мастерски воссоздали эти особенности поэты Сюй Чжимо, Лун Мусюнь, Лю Бань и Вэй Ханьчжан, чья деятельность в становлении жанра характеризуется как реформаторская, определившая его романистическую стилистику в контексте межкультурных взаимодействий.

Композиторы обращаются к текстам различной тематики признанных старинных и современных поэтов. Песни на поэзию старинных

авторов затрагивают темы: Родины, родного дома (Цин Чжу «Великая река течет на Восток» на стихи Су Ши; Си Синхай «Тяньцзинский песок» на стихи Ма Чжюаня; Сяо Шусянь «Раздумья тихой ночью» на стихи Ли Бэй); патриотизма (Линь Шэньси «Красная река» на стихи Юэ Фэй); труда (Цин Чжу «Игра в чурбачки» и «Песня о пряже» Чжоу Шуаня на стихи из сборника «Юэфу»); любви (Лю Сюань «Помни обо мне» на стихи Цао Сюэцин; Си Синхай «Бабочка, полюбившая цветок» на стихи Су Ши); тишины (Ли Инхай «Три стихотворения поэтов династии Тан» (цикл), Чжан Сяо Ху «Тише и тише» на стихи Ли Цин Чжао) [1]. Большое количество художественных песен на тексты современных поэтов посвящено теме Родины (Тао Сыяо «О, китайская земля!» на стихи Сунь Чжунмина, Цинь Юнчэн «Мой народ, моя страна» на стихи Чжан Цзана, Ши Гуаннань «Подарок любимой Родине» на стихи Вань Шифэна, Ао Чанцюнь «Я люблю тебя, Китай» на стихи Су Амана), теме тоски по Родине (Чжао Юаньжень «Слушать дождь» на стихи Лю Баньнуна, Хуан Цзы «Тоска по родине» из цикла «Три желания розы», Тань Сяо Линь «Волны несут на юг»); теме любви (Чжао Юаньжень «Как я скучаю по нему», Хуан Цзы «Майская любовь» и др.) [2].

Следует отметить, что стихосложение древней китайской поэзии в большей мере, чем сегодняшней, обладает музыкальностью. Она понимается как последовательность разных фонематических тонов, которая определяет содержание слов, записанных с помощью иероглифов (один иероглиф = один слог = четыре разных тона). Поэтому композиторы обращались к творчеству поэтов, следовавших традициям древней китайской поэзии, а также никогда не рассматривали переводную поэзию в качестве поэтической основы сочинений. В соответствии с традициями мелодекламационного чтения китайской поэзии в художественных песнях преобладают медленные и умеренные темпы, речитация и интонация вопроса (ведущий интонационный смыслообраз), практически отсутствует вокализация (распев).

В области композиционно-драматургического решения китайской художественной песни также есть свои особенности. Нередко песни содержат интонационное обрамление для выражения символа бесконечности для стройности и цельности музыкальной композиции. Характерными выступают эпический и лирический виды драматургии, в то время как драматизм и повышенная эмоциональность не свойственны созерцательной по сути китайской камерно-вокальной музыке. Значительна роль в драматургии жанра оригинального

фортепианного сопровождения, воспринятого китайскими композиторами от романтической песни. В то время как в традиционной китайской камерно-вокальной музыке использовалось звучание национальных инструментов.

Китайская художественная песня выступает результатом взаимодействия национальной и европейской музыкальных культур. Претворение эстетических принципов романтической песни на основе традиций музыкально-поэтического искусства Китая осуществлялось в соответствии с положениями конфуцианского трактата «Учение о середине». Этот жанр – своеобразный «срединный путь» в музыкальном искусстве, в котором достигнуто гармоничное сочетание принципов китайского мирозерцания, национальной музыкально-поэтической лексики и закономерностей европейского камерно-вокального искусства романтической традиции. В творческом интересе к вокальной миниатюре европейского образца проявилась приверженность китайских авторов к миниатюре как основной, идущей испокон веков в традиционной культуре, форме художественного высказывания. Внутрижанровое разнообразие романтической песни оказалось созвучным творческому методу китайских композиторов в выражении гуманистического содержания и воплощении красоты национального музыкально-поэтического искусства.

Заключение. Китайская художественная песня прошла путь от тесной связи с европейским прообразом романтической песни к утверждению в значении оригинального феномена жанровой системы китайской камерно-вокальной музыки XX века. Сущностным базисом жанра выступают концепции идеализма, романтизма и индивидуализма, позволившие авторам раскрыть душевное благородство человека, почитание природы, состояние гармонии, воплотить богатство внутреннего мира художника.

Китайские композиторы восприняли выбор высокохудожественных образцов поэзии в качестве поэтической основы песни. В отличие от европейских композиторов-романтиков они обращались исключительно к национальному поэтическому искусству – древнекитайской и современной поэзии, в той ее части, где автор следовал национальным традициям стихосложения и эстетики, достигая совершенства структуры поэтических образцов. В китайской художественной песне детерминированность музыки фонетической тоновостью поэзии получила свое непосредственное выражение посредством претворения европейских композиционных

техник, освоенных в камерно-вокальной музыке XIX–XX веков. При многообразии форм образно-тематического и композиционного решения художественные песни китайских композиторов, в отличие от сочинений европейских композиторов-романтиков, сосредоточены исключительно в области лирики и эпики. Драматическое начало исключается в силу специфики национальной ментальности китайского общества.

Китайским композиторам оказалась созвучна широкая жанровая палитра романтической песни, в том числе идея объединения миниатюр в вокальные циклы. Новых жанровых видов песни в китайской камерно-вокальной музыке предложено не было. В тембровом решении вокальной миниатюры – ансамбль голоса (соло) и фортепиано (сопровождение) – китайские композиторы следуют европейской традиции, оставляя не востребуемыми традиционные формы вокально-инструментального музицирования с использованием народных инструментов.

Художественную песню признают вневременным явлением и ключевым элементом современной китайской культуры, в котором творчески переосмыслены признаки жанрово-стилевого образца на основе сохранения традиционной китайской культуры и освоения сегодняшних тенденций европейского музыкального искусства.

ЛИТЕРАТУРА

1. Шэнь Лянь Кан. Из истории традиционной китайской музыки камерно-вокального направления [Электронный ресурс] / Шэнь Лянь Кан // Междунар. науч.-исслед. журнал = International Research Journal. – 2021. – № 12(114). – Ч. 5. – С. 114–118. – Режим доступа: https://research-journal.org/media/PDF/irj_issues/12-114-5.pdf#page=114. – Дата доступа: 01.08.2022.
2. У Хуанюань. Китайская художественная песня: история и теория жанра: дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02 / У Хуанюань; Харьк. нац. ун-т искусств им. И.П. Котляревского. – Харьков, 2016. – 231 л.
3. Ван Шижан. Камерно-вокальные жанры в китайской музыке 1920–1940 гг. / Ван Шижан // Музыкальная культура в теоретическом и прикладном измерении: сб. науч. ст. / Кемерово. гос. ин-т культуры; редкол.: Е.Л. Кудрина (гл. ред.) [и др.], сост. и науч. ред. И.Г. Умнова. – Кемерово, 2016. – Вып. 3. – С. 23–28.
4. Цзэн Цян. Влияние тона на региональные стилистические особенности китайской художественной песни / Цзэн Цян // Вестник музыкальной науки. – 2021. – Т. 9, № 2. – С. 197–207.
5. Хохлов, Ю.Н. Песни Шуберта: черты стиля / Ю.Н. Хохлов. – М.: Музыка, 1987. – 302 с.
6. Коннов, В.П. Песни Гуго Вольфа / В.П. Коннов. – М.: Музыка, 1988. – 96 с.
7. Ван Хонтао. Воплощение поэтического текста в камерной вокальной музыке китайских композиторов (на материале художественных песен на стихи старинных поэтов): автореф. ... канд. искусствоведения: 17.00.02 / Ван Хонтао; Белорус. гос. акад. музыки. – Минск, 2016. – 24 с.
8. Сюй Яньпин. Чжао Юаньжень: хоровая баллада «Морская рифма» как символический образ нового времени / Сюй Яньпин // Культурная жизнь Юга России. – 2022. – № 2(85). – С. 25–35.

Поступила в редакцию 31.01.2023

Ария в кантатном творчестве западноевропейских композиторов

Цзян Баолун

Учреждение образования «Цинхайский университет национальностей»,
Синин (КНР)

Настоящая статья посвящена определению характерных признаков, функционального и драматургического значения жанра арии в кантатах западноевропейских композиторов в исторической перспективе. В этой связи автором освещаются следующие вопросы: основные исторические этапы развития и отличительные признаки эволюции жанра кантаты в западноевропейской музыке XVII–XX веков, область бытования арии как музыкального жанра, композиционные особенности арии в опере и кантате, стилистические характеристики арии в кантатах в контексте ее длительной жанрово-стилевой эволюции, анализ арий из кантат западноевропейских композиторов XVII–XX веков, представителей различных национальных школ и стилевых направлений. В характеристике рассмотренных арий раскрываются, в частности, особенности композиционно-драматургического решения арии и кантатного цикла в целом, местоположение и функциональная роль арии в драматургии сочинений, значение элементов музыкального языка в создании образно-тематического содержания арии.

Отмечается, что ария выступает важнейшей составной частью и жанрово-образующим признаком кантаты, выполняет в цикле функцию декларирования авторской лирической позиции или лирического преломления описываемых событий, имеет многообразие композиционных решений, выступает проекцией преобразований элементов музыкального языка, обусловленных процессами обновления музыкального мышления и экспериментальными поисками в творчестве западноевропейских композиторов XX века.

Ключевые слова: кантата, духовная кантата, светская кантата, ария, западноевропейские композиторы, жанр.

(Искусство и культура. – 2023. – № 2(50). – С. 30–34)

Aria in the Cantata Works of Western European Composers

Jiang Baolong

Qinghai Nationalities University, Xining (China)

This article is devoted to determining the characteristic features, functional and dramatic significance of the aria genre in the cantatas of Western European composers in historical perspective. In this regard, the author highlights the following issues: the main historical stages of development and distinctive signs of the evolution of the cantata genre in Western European music of the XVII–XX centuries, the area of existence of the aria as a musical genre, compositional features of the aria in opera and cantata, stylistic characteristics of the aria in cantatas in the context of its long genre-style evolution, analysis of arias from cantatas of Western European composers of the XVII–XX centuries, representatives of various national schools and stylistic trends. The characteristics of the considered arias reveal, in particular, the features of the compositional and dramatic solution of the aria and the cantata cycle as a whole, the location and functional role of the aria in the dramaturgy of the compositions, the importance of the elements of musical language in creating the figurative and thematic content of the aria.

In conclusion, the article notes that the aria acts as the most important component and genre-forming feature of the cantata, performs the function of declaring the author's lyrical position or lyrical refraction of the events described in the cycle, has a variety of compositional solutions, acts as a projection of transformations of elements of musical language caused by the processes of updating musical thinking and experimental searches in the works of Western European composers of the twentieth century.

Key words: cantata, spiritual cantata, secular cantata, aria, Western European composers, genre.

(Art and Cultur. – 2023. – № 3(51). – P. 30–34)

Среди вокально-инструментальных жанров кантата имеет значимое положение. Она появилась в западноевропейской музыке на рубеже XVII–XVIII веков и в своих основных жанровых чертах выделяется некоторыми

точками соприкосновения с крупными вокальными циклами (ораторией, мессой и пассионами («страстями»)). Наличие словесного текста, многочастной структуры и инструментального сопровождения (нередки примеры кантаты

в звучании а саррелла) наделяют произведения общностью жанровых признаков и позволяют отнести кантату к группе вокальных циклов. В то же время условия бытования (в церкви и вне ее) и специфика текста (светский или духовный, канонический или неканонический) выступают признаками, разграничивающими эти жанры. Канонический текст духовного содержания обязателен для мессы, магнификата, сочинений на тексты *Stabat Mater* и *Te Deum*. Не характерен канонический текст для пассионов, ораторий и духовных кантат. Сферой бытования духовных жанров с каноническим и неканоническим текстами выступает церковь. Кантаты, как и оратории, могут иметь также светское содержание, в связи с чем их исполнение осуществляется вне церковной обстановки – на концертной площадке.

Формирование и развитие духовных и светских кантат в западноевропейской музыке проходило параллельно с эволюцией оперы, оказавшей на кантату непосредственное влияние. Два оперных жанра – ария и речитатив – включались композиторами в архитектуру и драматургию месс, пассионов, кантат и ораторий, оказав влияние на пути жанрового взаимодействия и расширив пространство для творчества. Цель научной статьи – определение функционального и драматургического значения, а также характерных признаков жанра арии в кантатах западноевропейских композиторов в исторической перспективе.

Зарождение арии как жанра. Ария начала свой отсчет от западноевропейской музыки с XV века. Арией именовались различные музыкальные явления: строфическая песня (Франция, с XVI ст.), инструментальные пьесы (Франция и Германия, с XVII в.), самостоятельный жанр богослужебной музыки (Германия, XVII в.), концерт-ария в значении поэтической арии на библейский текст с инструментальными обрамлениями (Германия, XVII в.), многоголосные вокальные пьесы (Англия, XVI–XVII в.), законченный номер оперы и камерно-вокальной музыки (Италия, XVII–XVIII в.).

В опере композиторы наделяли арию функцией лирического центра, оставляя речитатив в поле драматического действия сочинения. В частности, в трактате «Перевороты музыкального театра» (конец XVIII в.) Стефано Артеага характеризует арию как «заклучение, эпилог или эпифонему страсти и, одновременно, наивысшее выражение мелодии» [1, с. 8].

Структура арии может быть различной: в итальянской опере сформировалась ария *da*

sarò (с формой АВА на основе принципа симметричности); представители неаполитанской оперной школы привнесли в репризу формы *da sarò* импровизационность; немецкие композиторы использовали песенную мелодию; нашли применение строфичность и периодичность, старосонатная и вариационная формы на *basso ostinato*; в арию включался ригурнель – краткий инструментальный раздел (вступительный, интермедийный как дополнение или переход, кодовый).

Жанрово-стилевое становление кантаты в Западной Европе. В истории западноевропейской музыки кантата, состоящая из различных вокальных и инструментальных номеров, прошла длительную жанрово-стилевую эволюцию. Противопоставление вокальной по природе кантаты инструментальной сонате определило на этом этапе главное различие между музыкой вокальной и инструментальной. Жанр светской кантаты возник в итальянской хоровой культуре XVII века. Итальянский композитор раннего барокко Алессандро Гранди явился создателем первой кантаты «*Cantade et arie*», включавшей арии. В дальнейшем формирование кантаты шло в двух направлениях: кантата как единый цикл сквозного строения, в котором *attacca* следовали ариозо и речитативы (*arietta corta* / короткая ариетта/), и кантата из законченных номеров – арий, речитативов, режес хором (*aria di più parte* /многочастная ария/ в творчестве Бенедетто Феррари, Антонио Чести, Алессандро Страделлы, Джакомо Кариссими, Агостино Стеффани). Последовательность речитативов и арий, образуя многочастную структуру (четыре части, режес – большее или меньшее количество), и различие в их стихосложении (рифмованный текст в арии; нерифмованный в речитативе) составили основу кантаты у Алессандро Скарлатти, Антонио Лотти, Томазо Альбини, Бенедетто Марчелло, Антонио Вивальди и др.

Духовная кантата исторически связана с другой национальной традицией: она сформировалась в Германии в XVII–XVIII веках на основе взаимодействия арии и обработок протестантских хоралов с духовным концертом. Музыкальная стилистика духовных кантат этого периода основана на полифонических техниках письма и музыкально-риторических фигурах. В качестве источников композиторами избирались тексты хоралов, Библии. Другой важной областью выступили свободные поэтические («мадригальные») тексты, созданные Эрдманом Ноймайстером специально для кантат и организованные

в самостоятельные циклы. Его значение в истории жанров кантаты немецкой традиции заключается в использовании воспринятой от итальянцев формы *da capo* как идеальной поэтической формы арии. Идея объединения кантат в циклы, разработанная в поэзии Э. Ноймайстером, реализовалась барочными композиторами в годичных циклах духовных кантат (в соответствии с церковным календарем). Ария понималась Э. Ноймайстером как «общая сентенция для того, чтобы было или еще будет сказано, она должна заключать в себе либо особенный аффект, либо мораль» [цит. по: 2, с. 106].

Кантата представлена в творчестве таких немецких композиторов эпохи барокко, как Иоганн Георг Але, Иоганн Кригер, Андреас Хаммершмидт. Центральной фигурой здесь выступает Иоганн Себастьян Бах, гений барокко, в наследии которого кантата ведущий вокально-инструментальный жанр. Сохранились ноты свыше 200 кантат из около 300 созданных композитором. И.С. Бах давал своим сочинениям различные жанровые обозначения: церковные кантаты упоминаются как мотеты, концерты и диалоги; светские кантаты понимались композитором как серенады, бурлески, музыкальные драмы, реже – кантаты. Преобладающее количество его сочинений – созданные во время служения кантором в церкви Святого Фомы в Лейпциге кантаты на духовные тексты, приуроченные к воскресным и праздничным церковным службам. Светские кантаты жанрово-бытового, дидактического и приветственно-праздничного содержания являлись сочинениями прикладной направленности. Они создавались композитором в веймарский, кетенский и лейпцигский периоды творчества для музыкального сопровождения праздничных мероприятий в честь сановных особ.

И.С. Бах представил вершинные образцы кантаты, предложив многообразные варианты решения образного содержания и композиции кантаты. Арии кантат разнообразны по стилистике и драматургическим функциям в структуре целого. В наполненной гротеском «Крестьянской кантате» («Начальство новое у нас») жанрово-бытового содержания сменяющие друг друга арии *da capo* и речитативы преобладают. При этом арии содержат подлинный фольклорный напевы и ритмы барочных танцев; композитор также применяет цитату – музыку из арии-песни Пана из написанной им ранее кантаты «Состязание Феба и Пана». В этой дидактической кантате ария-песня Пана народного колорита

противопоставлена изящно-меланхолической пасторали в утонченно-поэтической стилистике и в то же время тяжеловесной по манере арии Феба – для утверждения высокой ценности народного искусства. В «Кофейной кантате» («Будьте тихи, не разговаривайте») на бытовой развлекательный сюжет с помощью четырех чередующихся арий баса и сопрано (характерных и лирико-патетических, соответственно) в кульминации цикла решена сцена-конфликт между главными героями.

В ариях из духовных кантат, признанных великолепными образцами европейской духовной музыки, композитор широко использует музыкально-риторические фигуры, приемы мелодического колорирования. Если в мелодизированных речитативах И.С. Бах выступил преемником Генриха Шютца, то в ариях он создал возвышенные монологи лирико-философского характера (в функции лирического центра цикла), арии-танцы, бравурные и колоратурные соло (нередко в функции финала цикла), представил вокальные мелодии инструментального типа и одновременно – контрапунктирующие им мелодически насыщенные сольные партии в оркестровом сопровождении.

В сольных кантатах немецких композиторов барокко арии сосредоточены в партии главного героя. Как яркий пример этой разновидности светской кантаты выступает кантата «Ино» Георга Филиппа Телемана, которая осмысливается С.Н. Никифоровым в контексте жанровых признаков «монооперы» [3]. Арии Ино, яркие по музыкальному развитию и эмоциональной насыщенности, воплощают определенные аффекты главной героини (отчаяния до ликования), которая проходит тяжелое жизненное испытание. Драматургической особенностью кантаты выступают сквозной тип композиции, контраст сцен, чередование арий и ариозо с речитативами (облигатными и аккомпанированными), что позволяет обнаружить в сочинении жанровые черты музыкальной драмы.

В эпоху классицизма светская кантата, так же как и многие барочные музыкальные жанры, уступила место инструментальным жанрам (соната, симфония, концерт, квартет) и опере. Известны единичные примеры кантат в творчестве представителей мангеймской и венской классической школ. Среди французских композиторов второй половины XVIII века кантата стала жанром, объединяющим людские массы в борьбе за идеи Великой французской революции. Ария как жанр субъективного самовыражения не полу-

чила широкого применения в кантатах этого периода. Характерными чертами музыкальной стилистики кантаты становятся интонационный словарь эпохи, гомофонно-гармоническое письмо, главенство мелодии, песенное начало у немецких и декламационность у французских композиторов.

Творческое внимание композиторов-романтиков было сосредоточено на вокальной и инструментальной миниатюре, в связи с чем кантата выступила своеобразной мастерской по поиску новых музыкально-выразительных средств. Образцами жанра являются кантаты «Победная песнь Мириам» Ф. Шуберта, «Аврора» Дж. Россини, «Первая Вальпургиева ночь», «Хвалебная песнь» (финал Симфонии № 2) Ф. Мендельсона-Бартольди, «Последняя ночь Сарданапала» Г. Берлиоза, «Ринальдо» И. Брамса, «Венгрия 1848», «Солнечный гимн святого Франциска Ассизского», «Святая Цецилия» и «Бетховенская кантата» Ф. Листа. Композиторы отказываются от номерной структуры в пользу сквозной формы, наполненной процессуальностью развития. Ария нередко заменяется ариозо или развернутыми соло, которые чередуются с ансамблевыми и хоровыми номерами цикла.

В западноевропейской музыке XX века жанр кантаты имеет разнообразное художественное воплощение в результате смелых экспериментов и авангардных поисков мастеров в области музыкального языка и композиции. Ария в составе кантаты получает новую трактовку жанра.

Оригинальным стилистическим решением отличаются арии в светской кантате Белы Бартока «*Cantata profana*» («Девять волшебных оленей», или «Волшебные олени») для двух солистов, двойного смешанного хора и симфонического оркестра. Следование *attacca* трех частей способствует стремительности музыкального развития и единству цикла. Ария Волшебного оленя (тенор) решена в характере народно-эпической речитации, ария старика-отца (баритон) выдержана в специфической манере *parlando rubato* (композитор не использовал цитаты из фольклора). Стилистическими характеристиками арий выступили попевочный (мотивно-формульный) тематизм, ориентальные фиоритуры, экспрессивная исполнительская вокализация, политональность, импрессионистическая манера оркестрового сопровождения, отсутствие четких структур.

Представитель Дармштадтской школы и лидер французского авангарда Пьер Булез явился автором кантат «*Le visage nuptial*» («Брачный /Свадебный/ лик») и «*Le soleil des*

eaux» («Солнце вод»). Несколько редакций сочинений демонстрируют активные тембровые поиски Булеза. Он первым реализовал в послевоенное десятилетие идеи авангарда в вокально-инструментальных жанрах, обозначив этими опусами переходный этап между I и II авангардами. Союз Булеза с автором текстов кантат, поэтом-сюрреалистом Рене Шаром послужит основой для рождения позже вершинного сочинения в наследии композитора – «Молоток без мастера».

Пятичастная кантата «*Le visage nuptial*» построена на дуэтах сопрано и альты во взаимодействии с хором и оркестром. На основе использования серийности и четвертитоновой нотации с целью передачи речевых особенностей поэтического текста первоисточника автор предлагает симбиоз традиционных и новейших техник интонирования (от классической вокализации, декламации, микротонного интонирования до вариантов речевого пения *Sprechgesang*). Таким образом претворяются приемы «вокальной эмиссии» (термин Булеза), предложенные композитором вместо понятия «вокальное звукоизвлечение» [4].

В двухчастной камерной кантате «*Le soleil des eaux*» Булеза при схожести музыкальной стилистики и трактовки хора как оркестровой звучности первая часть представляет собой арию сопрано «*Complainte du léazard amoureux*» («Жалобная песнь влюбленной ящерицы»), вторая часть – оркестрово-хоровой номер – не связана сюжетной линией первой части цикла. Композиция драматической арии о неразделенной любви Ящерицы к Щеглу построена на чередовании секций сопрано и секций оркестра, которые композитор называет интермедиями (партия сопрано звучит преимущественно без оркестрового сопровождения). Конструктивная идея организации двенадцатитоновых серий Ящерицы и Щегла подчеркивает невозможность их союза. Изломанная угловатая линия мелодии арии наполнена взволнованной экспрессией, достигаемой благодаря использованию в партии солистки различных способов интонирования.

Среди композиторов, обратившихся к жанру кантаты, – Арнольд Шенберг, основатель Новой венской школы и создатель додекафонии, оказавший огромное влияние на развитие современного музыкального искусства. Кантата «*A Survivor from Warsaw*» («Уцелевший из Варшавы») для чтеца, звучащего унисонно мужского хора и оркестра на текст автора (на английском, немецком и древнееврейском языках, основан на подлинных документах)

была написана сразу после окончания Второй мировой войны, является одним из последних сочинений Шенберга. Оркестровое вступление, вводящее в тревожную атмосферу кантаты, и катарсическое по значению молитвенное исполнение духовного гимна Шма Исраэль («Слушай, Израиль») обрамляют развернутое повествование-рассказ чтеца о преступлениях фашистского гетто и своем чудесном спасении. Использование в кантате сквозной формы, основанной на принципе контрастного развертывания, позволило композитору передать по-экспрессионистски леденящие ощущения ужаса свидетеля и участника событий. Это стало возможным и благодаря претворению разговорного пения *Sprechstimme*, разработанного Шенбергом ранее. Партия чтеца не является арией в традиционном понимании жанра, однако она выполняет эту функцию в драматургии кантаты.

Франсис Пуленк, участник творческой группы французских композиторов «Шестерка», прославился как создатель светских и духовных кантат, которые обогатили французскую хоровую традицию XX века. В образующих диптих светских кантатах – высоко трагедийной «*Figure humaine*» («Лик человеческий») и камерной «*Un soir de neige*» («Снежный вечер»), возникших как отклик на трагические события Второй мировой войны, – основным участником выступает хор, солисты отсутствуют. Духовные кантаты «*Stabat Mater*» и «*Gloria*» написаны на латинские канонические тексты для одного исполнительского состава (сопрано, хора и симфонического оркестра) и включают в том числе и арии. В кантате «*Stabat Mater*» арии сопрано представлены в частях VI («*Vidit suum dulcem natum*») и X («*Fac ut portem Christi mortem*»), в кантате «*Gloria*» – в частях III «*Domine Deus, rex celestis*» и V «*Domine Deus, Agnus Dei*». С одной стороны, отличительная черта арий в двух кантатах – ансамблевое участие хора. С другой – положение арий в композиции кантатных циклов приходится на кульминационные зоны, что связано с претворением образа распятого Христа. Музыкальный язык кантат построен на сочетании стилевых черт музыки различных исторических эпох – от григорианской монодии, старинных полифонических жанров до современной гармонии.

Заключение. В истории западноевропейской музыки кантата является одним из серьезных жанров академического искусства, который служит как атрибут вечных духовных смыслов и гуманистических идеалов, символизирует причастность к прошлому и отражает современную

действительность, обращен к общности людей и каждому индивиду в отдельности. В процессе длительной жанрово-стилевой эволюции кантата (духовная и светская) оказалась в тесном взаимодействии с оперой, ораторией, пассионами («страстями»), симфонией, вокальным циклом, балетом. Эти взаимодействия свидетельствуют о востребованности жанра в творчестве западноевропейских композиторов различных национальных школ, об отражении основных тенденций времени, а также о проявлении константных и изменчивых жанровых черт кантаты.

Ария как результат взаимосвязей кантаты с оперой выступила ее важнейшей составной частью и жанрово-определяющим признаком. В то же время, попав в циклический контекст кантаты, жанр эволюционировал. В кантатном цикле ария как выражение авторской позиции противопоставляется хоровым номерам, которые служат в функции комментатора действий. Начиная с творчества композиторов второй половины XVIII века, в связи с возрастанием роли хоровых эпизодов в драматургии кантаты ария могла заменяться краткими соло либо отсутствовать вовсе. Образная персонификация действующих лиц в ариях, свойственная духовным кантатам И.С. Баха, получила воплощение в музыке композиторов XX века, работавших в неоклассицизме и необарокко. Многообразие структур и формообразующих процессов в композиции арий кантат XVII–XVIII веков (симметричность и арочность формы *da capo*, импровизационность, строфичность, периодичность, вариационность, *basso ostinato* и др.) уступило в XIX–XX веках сквозному развитию. В области стилистики арии кантат выступают проекцией преобразований элементов музыкального языка, обусловленных процессами обновления мышления и экспериментальными поисками композиторов XX века. На современном этапе развития западноевропейского музыкального искусства ария в кантатном цикле остается своеобразной творческой лабораторией, расширяющей представления о жанре.

ЛИТЕРАТУРА

1. Цыбко, Е.Н. Ария: от барокко к классицизму: автореф. ... канд. искусствовед.: 17.00.02 / Е.Н. Цыбко; Моск. гос. консерватория им. П.И. Чайковского. – М., 2005. – 20 с.
2. Лобанова, М.Н. Западноевропейское музыкальное барокко: проблемы эстетики и поэтики: монография / М.Н. Лобанова. – М.: Музыка, 1994. – 320 с.
3. Никифоров, С.Н. Сольная кантата «Ино» Г.Ф. Телемана – «моноопера» XVIII века? / С.Н. Никифоров // *Opera musicologica*. – 2018. – № 2(36). – С. 76–96.
4. Рыжинский, А.С. Кантаты Пьера Булеза в контексте основных тенденций развития хоровой композиции XX в. / А.С. Рыжинский // *Вестн. СПбГУ. Искусствоведение*. – 2021. – Т. 11, вып. 1. – С. 21–38.

Поступила в редакцию 31.01.2023

УДК 7.01:[75+793.3](510)

Искусство китайской живописи и танца: художественные аспекты взаимодействия

Лю Ин

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

Живопись и танец Китая впитали в себя наилучшие достижения культуры страны, зафиксировав эстетические идеалы и художественный опыт ярких представителей мира искусства. Исследование художественных аспектов, которые влияют на целостность произведения, невозможно без обращения к живописной и хореографической лексике.

Произведение живописи при помощи особых приемов фиксирует наполненный жизненной силой момент, формирует художественный образ, отличающийся особой выразительностью. Достаточно развитая традиция китайского танцевального искусства, представленная различными постановками, неразрывно связана не только с музыкальным комплексом средств выразительности, но и с языком живописной образности. Танец соединяет художественные образы, разрушает статичность и в определенной мере передает эмоции, которые находятся за пределами визуального восприятия. При этом и живопись, и танец апеллируют к воображению, используя разные варианты изобразительной условности. Художественные аспекты взаимодействия китайской живописи и танца определяются уникальной системой познания мира, базирующейся на основах традиционной культуры. Во-первых, принцип «и-цзин» как способ познания мира через художественные формы и образы определил комплексный культурно-смысловой пласт традиции, сохранившийся до наших дней. Во-вторых, идея и прием «взаимопорождения мнимого и реального» нашли отражение как в искусстве живописи, так и танца. Применение данного художественного приема в произведении способствует ощущению объемности пространственной композиции, динамике представленных объектов и явлений.

Ключевые слова: живопись, хореографическое искусство, танец, пластический язык, художественные аспекты, композиция, средства выразительности.

(Искусство и культура. – 2023. – № 3(51). – С. 35–39)

The Art of Chinese Painting and Dance: Artistic Aspects of the Interaction

Liu Ying

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

Painting and dance of China absorbed the best achievements of the country’s culture, fixing the aesthetic ideals and artistic experience of the brightest representatives of the world of art. The study of artistic aspects that affect the integrity of the work is impossible without reference to pictorial and choreographic vocabulary.

A work of painting with the help of special techniques captures a moment filled with vitality, forms an artistic image characterized by special expressiveness. The sufficiently developed tradition of Chinese dance art, represented by various productions, is inextricably linked not only with the musical complex of means of expression, but also with the language of pictorial imagery. The dance combines artistic images, destroys static and, to a certain extent, conveys emotions that are beyond visual perception. At the same time, both painting and dance appeal to the imagination, using different variants of pictorial conventions. The artistic aspects of the interaction of Chinese painting and dance are determined by a unique system of cognition of the world based on the foundations of traditional culture. Firstly, the principle of “I-ching” as a way of knowing the world through artistic forms and images defined a complex cultural and semantic layer of tradition that has survived to the present day. Secondly, the idea and technique of “mutual generation of imaginary and real” is reflected both in the art of painting and dance. The use of this artistic technique in the work contributes to a sense of the volume of the spatial composition, the dynamics of the objects and phenomena presented.

Key words: painting, choreographic art, dance, plastic language, artistic aspects, composition, means of expression.

(Art and Cultur. – 2023. – № 3(51). – P. 35–39)

Адрес для корреспонденции: e-mail: in.lyu@inbox.ru – Лю Ин

Живопись и танец являются древнейшими видами художественной деятельности людей, примеры которой впечатляют богатством и разнообразием форм, оригинальностью и многовековыми традициями. В истории развития китайского искусства живопись и танец оказывали влияние друг на друга, что подкреплялось эстетическим принципом «и-цзин» (кит. 意境), дуализма существования вещей и явлений. Передача экспрессии китайской живописи и танца посредством «и-цзин» предполагает способ познания окружающего мира через художественные формы и образы. Диапазон творческих поисков достаточно широк. Проблема художественных исканий в живописи переносится на бумагу и тушь, а смысловая композиция танца формируется при помощи языка тела. Рожденный музыкой художественный образ должен найти свое воплощение в движении.

Аспекты взаимодействия искусства живописи и танца стали ключевыми в исследованиях как русскоязычных авторов, так и китайских. Проблема обоснования указанного неоднократно подчеркивалась российскими исследователями. Так, А.Б. Вац проследила эволюцию танцевального искусства Китая в неразрывной связи с культурным компонентом государства [1]. Значительный вклад в разработку теоретических представлений взаимодействия художественного языка живописи и танца внесла Т.В. Портнова, которая определила специфику данных искусств и прояснила природу живописного начала в хореографии [2].

Обращают на себя внимание труды китайских авторов, многопланово рассматривающие взаимосвязи хореографии с разными видами искусства в контексте доминирующих закономерностей развития художественной культуры [3–5]. Отмечая несомненные достоинства имеющихся научных публикаций, проблема представлена не полно и требует дальнейшей проработки.

Цель данной статьи – определить художественные аспекты взаимодействия китайской живописи и танца.

Специфика взаимодействия живописи и танца с позиции концепции «и-цзин». В процессе развития общества и творческой практики посредством научного осмысления авторского замысла ярко проявляется художественная ценность произведений живописи и танца через закрепление в них концепции «и-цзин». С позиции традиционной эстетической мысли Китая «и-цзин» предполагает

особый художественный мир взаимодействия изобразительных образов в живописи. Впервые термин «и-цзин» употребил художник эпохи Мин (1368–1644) Тан Чжисе (1579–1651) в книге «Сокровенное слово о делах живописи» (кит. «绘事微言»). Под «и-цзин» он понимал наличие определенной идеи, стремления («и»), что ассоциировалось с авторским замыслом, без которого невозможно соприкосновение с незримым миром переживаний [6, с. 11]. В искусстве живописи форма и дух, обусловленные порождением мнимого и реального, а также ритмом повествования, являются важными составляющими художественной экспрессии.

Художественная практика и эстетическая мысль подготовили почву для развития теории живописи в Китае, которая повлияла на развитие других видов искусства. Художник эпохи Южных династий (429–589) Се Хэ (479–502) в «Заметках о категориях старинной живописи» (кит. «古画品录») сформулировал «Шесть законов живописи» (кит. 绘画六法). Они стали главными эстетическими догмами китайского искусства. Первый самый важный принцип «ци юнь шэн дун» (кит. 气韵生动) предполагает «одухотворенный ритм живого движения», т.е. специфическую духовную деятельность человека. Если люди могут познать авторский замысел, а содержание и форма сохраняются в памяти, то такое произведение обладает «одухотворенным ритмом». В искусстве живописи «одухотворенный ритм живого движения» предполагает не только лишь изображение объектов, а в большей степени – передачу замысла и эмоций автора. Художник посредством различных техник живописи вплетает в произведение свои идеи, придает ему жизненную силу.

При создании китайской картины к методам владения кистью предъявляются определенные требования. Владение кистью главным образом принимает две формы: «синби» (кит. 行笔) – движение кисти и «чжиби» (кит. 执笔) – держание кисти. Движение кисти включает в себя «дунь» (кит. 顿) – остановку, «ти» (кит. 提) – подъем, «ань» (кит. 按) – нажим, «цо» (кит. 挫) – излом, держание кисти заключается в «чжун» (кит. 中) – центр, «цэ» (кит. 侧) – бок, «цзи» (кит. 疾) – быстрый, «хуань» (кит. 缓) – медленный. При помощи этих техник можно выразить «ци юнь шэн дун», т.е. необходимость передачи жизненного начала изображаемого. Исходя из художественных форм китайской живописи и танца, в них присутствует вышеотмеченная особенность, которая стала критерием

оценки произведений изобразительного и хореографического искусства.

Философ Гуань Чжун (723 г. до н.э. – 645 г. до н.э.) в книге «Гуань Цзы – Шу Янь» (кит. «管子•枢言») обращал внимание на субстанцию «ци», которая есть основа всего в мире. Под «юнь» понимается некое движение души, эмоция, которой обладает все сущее [6]. Ярким примером является произведение пейзажной живописи «шаньшуй» «Чистая осень в Хуайяне» художника Ши Тао (1642–1708) эпохи Цин (1636–1912). Пейзаж на картине демонстрирует зрителю осенний паводок, но при внимательном рассмотрении можно уловить ощущение времени года. «Одухотворенный ритм живого движения» – это наивысший предел художественной экспрессии в китайской живописи, где смысловое содержание и эмоции дополняют друг друга. Как живописи «шаньшуй», так и картинам жанра «хуа-няо» («цветы и птицы») необходимы изменения кисти и туши, чтобы добиться ритма «ци юнь».

В китайском классическом танце одухотворенный ритм «ци юнь» имеет особую роль, ритм-«юнь» рождается при помощи духа-«ци», а также делается акцент на изменениях «ци» для ощущения «юнь». В процессе создания хореографической композиции «одухотворенный ритм живого движения» не только является выражением движений тела, но в большей мере визуализирует эмоции исполнителя. В китайском танце «ци» обозначает эффект движущихся линий, создаваемый динамикой тела, т.е. дыхания самой жизни. «Юнь» включает в себя гармонию и единство внутренней и внешней красоты. Размеры (амплитуда) «ци» и «юнь» в танце, скорость (ритм) и восприятие (порядок) помогают исполнителю овладеть гармонией движений и форм, содействуют раскрытию красоты хореографических образов. Контроль исполнителя над «ци юнь» может подчеркнуть изящество танца.

Ритм «ци юнь» бывает быстрым и медленным, соединение движений и форм в хореографических произведениях требует изменений ритма «ци юнь». Если важно выразить идеи и чувства посредством хореографических форм, то необходимо совершать движения, контролируя «ци». Таким образом, «ци юнь» является характерной чертой эстетики китайского танца, что крайне важно в пластике тела и выражении эмоций [4, с. 79]. В классическом танце «Танская печать» демонстрируется противопоставление ритма, а также амплитуды движений. В начале произведения движения танцоров медленные, их

амплитуда относительно невелика, но вслед за сменой музыки темп движений ускоряется, амплитуда возрастает, а в финальной части движения вновь замедляются. Весь танец четко разделен на три части (медленная – быстрая – медленная), между которыми формируется отчетливое противопоставление настроения. С одной стороны, зрители ощущают контраст различных темпов и амплитуд в танце, а с другой – впитывают мысли и чувства, выражаемые исполнителями.

Движение «юньшоу» (кит. 云手) – «облачные руки» – часто встречается в классическом танце, исполнитель вначале должен наполнить грудь воздухом, затем вскинуть обе руки и нарисовать ими перед грудью 8-образную форму. Так, состояние «ци» заключается в подъеме–концентрации–оседании. Посредством контроля за «ци» исполнитель совершает различные движения, чтобы при их помощи превратить иллюзорное «ци» в «юнь».

Китайская живопись и танец обладают рядом схожих художественных особенностей. Например, под «обладанием формой и духом» (кит. 形神兼备) понимается передача душевного состояния автора посредством конкретных образов. Художник Ци Байши (1864–1957) говорил, что «красота находится между схожестью и непохожестью», и в творческом процессе живописи и танца схожесть с формами не должна быть слишком детальной [7, с. 154]. В творческой практике форма заключается не в сходстве образов или контуров, а в «структурном методе использования кисти» – «гуфа юнби» (кит. 骨法用笔). Произведение «Ранняя весна» (1072) Го Си (1000–1090) выделяется богатством колорита. Горные пики изображены при помощи сочетания приемов «штриховки бледной тушью» (кит. 淡墨皴) и «штриховки густой тушью» (кит. 浓墨皴), горный родник – в виде S-образной композиции.

Форма в китайской картине имеет исключительное значение. Например, часто встречающиеся в пейзажах «шаньшуй» потоки вод отличаются разнообразием в свободной интерпретации художественной идеи зрителем. В произведении «Уединение в горах Цинбянь» Ван Мэна (1308–1385) эпохи Юань (1271–1368) используются различные по глубине оттенки туши. При помощи приема «юньжань» (кит. 晕染, «пачкания») автор изображает величественный пейзаж, демонстрируя свое душевное состояние. В хореографии уникальная система внешнего и внутреннего мира (формы и духа)

занимает также ключевое место. Хореограф Тан Маньчэн (1932–2004) убежден, что форма является главной составляющей образного искусства. Если не будет формы как носителя художественной экспрессии, то не сможет существовать и искусство [8, с. 31].

Китайский танец впитал в себя идеи конфуцианства и даосизма, адаптировав восемь основных элементов ритма движений: «ти» (кит. 提) – подъем, «чэнь» (кит. 沉) – погружение, «чун» (кит. 冲) – устремление, «као» (кит. 靠) – опора, «хань» (кит. 含) – объятие, «тянь» (кит. 腆) – выпячивание, «и» (кит. 移) – изменение, «панти» (кит. 旁提) – боковой подъем. В танце «Красная фасоль» комбинация шести элементов ритма («ти», «чэнь», «хань», «тянь», «нин») – скручивание, «панти») формирует движение «юнь цзянь чжуань яо», т.е. «вращение талии между облаков». Данное движение подкреплено идеей синтеза формы и содержания. В хореографии форма является крайне важной, без ее визуализации невозможно передать эстетику китайского танца.

Отражение принципа «взаимопорождения мнимого и реального» в искусстве живописи и танца. В художественной практике Китая показателен принцип «взаимопорождения мнимого и реального» (кит. 虚实相生), «реальное во мнимом и мнимое в реальном» (кит. 虚中有实, 实中有虚). Принцип находит выражение в изобразительном искусстве, танце, архитектуре, традиционной драме «сицзюй» и других сферах художественной деятельности. Под «мнимым» (кит. 虚) понимается абстрактное, имманентное, не имеющее формы, тогда как «реальное» (кит. 实) обозначает действительное, существующее. Так, в изображении китайского символа «тайцзи» (кит. 太极图) – «великого предела» – элементы «инь» и «ян» передают все сущее в состоянии бесконечных изменений. Живопись и танец пронизаны образным значением, абстрактными идеями великого предела и восьми триграмм, они заполняют конкретные образы композиционного построения абстрактным мышлением.

Композиция в китайской живописи зачастую строится на разделении пространства картины на черной и белой сюаньчэнской бумаге. Например, в пейзаже «Весенние горы, покрытые зеленью» Дай Цзиня (1388–1462) эпохи Мин отношения между фигурами четко выстроены благодаря искусной пространственной композиции. Визуальное восприятие усилено комбинацией далеких и близких природных объектов. В процессе создания пейзажа «шаньшуй» Дай

Цзинь использовал способ компоновки перемежающегося пространства, мастерски создав ощущение мнимого и реального. Природные объекты и фигуры людей оттеняют друг друга, что воплощает художественную концепцию «и-цзин».

В китайской живописи особый акцент делается на элементах противопоставления, отражающих художественную концепцию «и-цзин». Характерные черты пейзажа можно передать при помощи таких приемов, как «реальное вблизи – мнимое вдалеке» (кит. 近实远虚), «крупное вблизи – мелкое вдалеке» (кит. 近大远小). Смена уровней в композиции, работа с мнимым и реальным, далеким и близким способствуют не только передаче особенностей природных объектов, но и выражению изменчивости эмоциональных состояний.

Сочетание «реального и мнимого» является ярким приемом, который часто встречается в хореографии. Художественный прием подразумевает отношения противопоставления, может выражаться в смысловой композиции, рисунке танца, технике исполнения. Монгольский народный танец «Мать во сне», исполненный танцором Ли Дэгэцином (1986 г.р.), изображает тоску по матери. В основе сюжета – история воспоминаний о счастливом детстве, погружающая зрителя в сон персонажа. Исполнение танца неразрывно связано с эмоциями и ощущениями, которые визуализируются через язык тела [9, с. 240]. Показательным примером использования приема стал также тибетский групповой мужской танец «Долина Красной реки», в котором, с одной стороны, сочетание реального и воображаемого раскрывает художественную концепцию «и-цзин», с другой – изображает единство тибетцев с ханьским народом. Профессор Чжу Чжиронг (1961 г.р.) утверждал, что китайское искусство всегда предпринимало попытки оживить внешние формы, что проявилось в танце, который представляет собой «оживление» внешних форм во времени и пространстве при помощи приема «взаимопорождения мнимого и реального» [5, с. 59].

Заключение. В китайской художественной культуре важное место занимает уникальная система внешнего и внутреннего мира, развившаяся в живописи и танце. Воззрения, связанные с ощущением глубинной связи с окружающим миром, единства противоположностей, придали искусству Китая особый стиль. Живопись и танец взаимосвязаны графикой линий, цветовой окрашенностью,

архитектоникой форм. Комплексность взаимодействия подчинена композиционному единству, которое строится на противопоставлении, соподчинении элементов. Художественная целостность произведения базируется на концепции «и-цзин» и принципе «взаимопорождения мнимого и реального», что расширяет границы синтеза искусств.

ЛИТЕРАТУРА

1. Вац, А.Б. Танцевальное искусство Китая: история и современность / А.Б. Вац. – СПб. [и др.]: Лань, Планета музыки, 2011. – 206 с.
2. Портнова, Т.В. Пластический язык изобразительных искусств и его элементы в хореографии / Т.В. Портнова // Современ. гуманитар. исслед. – 2007. – № 3. – С. 176–185.
3. Чжао, Сяюй. Развитие средств художественной выразительности хореографии в контексте диалога искусств XX–XXI вв. / Сяюй Чжао. – Минск: А.Н. Вараксин, 2020. – 180 с.
4. 马丹阳《气韵在中国古典舞中的重要性》尚舞, 2021年第10期第78至79页. = Ма, Даньян. Важность ци юнь в китайском классическом танце / Даньян Ма // Шанву. – 2021. – № 10. – С. 78–79.

5. 朱志荣《中国艺术哲学》吉林: 东北师范大学出版社, 1998年版, 共162页. = Чжу, Чжиронг. Философия китайского искусства / Чжиронг Чжу. – Цзилинь: Северо-Восточный пед. ун-т, 1998. – 162 с.

6. 丁哲《中国山水画创作的心性与意境探究》中国文艺家, 2021年3月第11至13页. = Дин, Чжэ. Исследование разума и художественная концепция китайской пейзажной живописи / Чжэ Дин // Китайские писатели и художники. – 2021. – № 3. – С. 11–13.

7. 钟宝《探究中国山水画意境美的表现》大观, 2021年第3期第153至154页. = Чжун, Бао. Исследование выражения художественной концепции и красоты китайской пейзажной живописи / Бао Чжун // Grand View. – 2021. – № 3. – С. 153–154.

8. 吕艺生《中国古典舞美学原理探秘》中国文艺家, 2021年第14期第25至34页. = Лу Ишэн. Изучение эстетических принципов китайского классического танца / Ишэн Лу // Китайский писатель-литературовед. – 2021. – № 14. – С. 25–34.

9. 夏婷婷《探究中国舞蹈的审美追求之虚实相生》北方音乐, 2018年10月第239至240页. = Ся, Тинтин. Исследование эстетических поисков китайского танца: реальное и воображаемое / Тинтин Ся // Северная музыка. – 2018. – № 10. – С. 239–240.

Поступила в редакцию 27.02.2023

Своеобразие и этапы эволюции экологического искусства Китая

Ли Цзунци

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

История китайского экологического искусства насчитывает уже более тридцати лет. Его возникновение совпадает с периодом бурного экономического роста в Китае, стремительным развитием индустриального производства и технической модернизацией страны, что приводит к быстрому проявлению и накоплению проблем окружающей среды и экологии. Экологическое искусство становится попыткой осмыслить, рассказать и найти способ решения вопросов экологии. В статье выделяются этапы развития китайского экологического искусства: предтеча экологического искусства (1980-е гг.), зарождения экологического искусства (1990-е гг.), формирования национальной специфики экологического искусства (2000-е гг.), институционализации (2010-е гг.) и постковидный (с 2019 г.). Этапы экологического искусства выделяются по критерию качественных изменений, происходящих в китайском эко-арте: от внедрения на начальном этапе западных модернистских живописных техник в «вернакулярном искусстве» через освоение западных инсталляционных и перформативных практик и их соединение с традициями национальной китайской художественной культуры до обращения художников к медиатехнологиям и высокотехнологическим средствам производства, от единичных авторских работ до формирования целостного направления, которому посвящают многочисленные специализированные выставки, от авангардистской экспериментальной практики к широкому общественному обсуждению экологической проблематики.

Ключевые слова: экологическое искусство, инсталляция, перформанс, вернакулярное искусство, экология, выставка, китайское современное искусство.

(Искусство и культура. – 2023. – № 3(51). – С. 40–44)

Distinctiveness and Evolutionary Stages of Chinese Ecological Art

Li Zongqi

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

The history of Chinese ecological art goes back to more than thirty years ago. Its emergence coincides with a period of rapid economic growth, development of industrial production and the technical modernization in China of that began in the late XX century, which led to the quick manifestation and accumulation of environmental and ecological problems. The emergence of eco-art becomes an attempt to comprehend, tell and find a way to solve ecological issues. The article distinguishes five stages in the development of Chinese ecological art (the precursors of ecological art (1980), the origin stage of ecological art (1990), the stage of national specificity formation of ecological art (2000), the institutionalization stage (2010) and the post-Covid stage (since 2019). The stages of ecological art are distinguished according to the criterion of qualitative changes taking place in Chinese ecological art: from the introduction of Western modernist painting techniques in “vernacular art” at the initial stage, through assimilation of Western installation and performative practices and their connection with the traditions of national Chinese artistic culture, to artists’ appeal to media technologies and high-tech production means, from single author works, to formation of a holistic trend, to which numerous specialized exhibitions are devoted, from avant-garde experimental practices to a broad public discussion of environmental issues.

Key words: eco-art, installation, performance, vernacular art, ecology, exhibition, Chinese contemporary art.

(Art and Cultur. – 2023. – № 3(51). – P. 40–44)

Экологическое искусство – художественная практика, охватывающая экологически и социально-политически мотивированные виды работ, которые направлены

на привлечение внимания к экологическим проблемам, восстановлению и реабилитации экологических систем. Экологическое искусство зародилось на Западе, в США и Европе,

в 1960-е гг. в связи с ускорением индустриализации и усугублением воздействия промышленности на окружающую среду. За более чем полувековой период развития экологическое искусство становится влиятельной художественной формой, имеющей многочисленных приверженцев и последователей. По сравнению с Западом, Китай лишь к концу XX столетия начинает сталкиваться с техногенными проблемами, что приводит к росту экологического сознания и появлению устойчивого интереса художественного сообщества к экологическому искусству. В китайском искусствоведении национальное экологическое искусство находится на начальной стадии изучения, эта проблематика затрагивается в научных работах лишь небольшого числа исследователей (Пэн Жун [1], Фань Сяонань [2], Юй Чжи [3]), что в свою очередь требует расширения осмысления данного художественного феномена.

Цель статьи – выявление художественного своеобразия и этапов развития экологического искусства Китая.

Предтечи экологического искусства в Китае (1980-е гг.). Предтечей экологического искусства в Китае стало одно из самых влиятельных художественных направлений в современном китайском искусстве – «Новая волна 8-й пятилетки», заявившая о себе в 1980-е гг. По словам Ча Чанпина, «Новая волна считается символом выхода китайского современного искусства на историческую сцену» [4, с. 73]. За десятилетний период движения китайское искусство освоило почти все художественные языки и формы западного модернистского искусства XX века. Однако в этот период Китай еще находился на ранней стадии реформ и открытости, индустриализация и урбанизация развивались медленно, поэтому темой работ художников все еще оставалось «народное искусство», сосредоточенное на изображении сельской жизни и природы.

Основными представителями «вернакулярного искусства» являлись китайские художники Ло Чжунли, Ло Личжун, Хэ Дуолин, Чжу Июн и др. Ранняя работа Ло Чжунли «Отец» (1980) – одна из первых картин этого направления. В гиперреалистической манере на масштабного размера полотне изображен детальный во весь размер холста портрет старого крестьянина с плоской воды на фоне желто-коричневого вспаханного поля. В картине Хэ Дуолина «Весенний бриз пробудился» (1982) реалистически изображенное лицо девочки-подростка, сидящей на земле, сочетается с абстрактно-экспрессионистским изображением травы и символистским образом буйвола, лежащего подле нее. Серия созданных в фавистской манере

работ Ло Личжуна «Родной город» (1981–1984) представляет живописные жанровые зарисовки из жизни провинции. Художники «народного искусства», экспериментируя с художественными стилями и формами, отошли от предшествующей тенденции политизации и социально-критического отображения темы деревни и представили несколько идеализированный пасторальный, но эмоциональный и абсолютно индивидуализированный взгляд на людей сельской местности, живущих в гармонии с природой.

Первый этап развития экологического искусства Китая (1990-е гг. – зарождение). В 1990-е гг., в связи со стремительным развитием индустриального производства и технической модернизацией Китая, стали быстро накапливаться проблемы окружающей среды и истощения природных ресурсов. Экологические проблемы, появившиеся в западных странах за последнюю сотню лет, сконцентрировались в Китае в тридцатилетний период, что стало вызывать тревогу китайского общества, научных и художественных кругов. На государственном уровне с 1990-х гг. Китай начал реализовывать программы ресурсосбережения и внедрять проекты по охране окружающей среды и «зеленой» энергетике, сообразуясь с мировой концепцией устойчивого развития. Глобализационные процессы, происходящие в Китае, способствовали его культурному сближению с Европой и США и активной ассимиляции инновационных западных художественных практик. Знаковым событием этого времени стало открытие Первой биеннале в Гуанчжоу (1992), на которой было представлено более 400 работ 350 китайских художников. Выставка ставила целью создать рыночную систему для китайского искусства и позволила активно развивать китайское экспериментальное искусство. «Экологическое искусство в Китае началось вместе с расцветом экспериментального искусства в 1990-х годах. Полномасштабное появление экологического искусства стало важной частью современного искусства» [2, с. 100], – утверждает искусствовед Фань Сяонань, выявляя взаимосвязь эко-арта с инновационными для Китая перформативными и инсталляционными художественными практиками. Инсталляция стала эффективным способом реализации стремления художника к процессуальному, интерактивному искусству, взаимодействующему со зрителем и воздействующему на него, а также важным средством воплощения экологического искусства Китая.

Одним из первых примеров китайского эко-арта являлась инсталляция Чэнь Цяна

«Памятник воды Желтой реки» (1995), которая представляла собой масштабный стеклянный резервуар, наполняемый водой, собранной из разных частей реки Хуанхэ. Осадочные породы, примеси и мусор, хорошо видимые в прозрачной цистерне, наглядно визуализировали степень загрязненности главной реки Китая, считающейся местом зарождения китайской цивилизации. В инсталляции «Бонсай» (1996) Шэнь Шаомина традиционное китайское искусство выращивания точных копий настоящих деревьев в миниатюре было выполнено с использованием металлического лома, что демонстрировало уже не эстетическое, а патологическое преобразование природы человеком. Перформанс и саморазрушающаяся инсталляция Инь Сючжэня «Мытье реки» (1995) были посвящены загрязнению воды реки Фунань в Чэнду. Художник изготовил из речной воды ледяные блоки, которые из-за примесей были грязно желтого, серого-бурого цвета и при содействии прохожих отмывал эти таящие глыбы чистой артезианской водой.

Первый этап экологического искусства Китая положил начало разработке современными китайскими художниками экологической тематики, привлечению внимания к проблемам окружающей среды, отчуждения человека от природы. «Начиная с 1990-х годов в эстетической культуре Китая появляются произведения искусства с эколого-цивилизационным контекстом. Эти работы не только пытаются объяснить экологический кризис, возникающий в Китае в процессе быстрого экономического роста, такой как загрязнение окружающей среды и истощение ресурсов, но и передать в яркой художественной форме «концепцию экологической цивилизации – уважение к природе и ее защита» [3, с. 6]. Первый этап экологического искусства Китая характеризуется единичными примерами обращения художников к экологическому активизму и социальному обнажению экологических проблем.

Второй этап развития экологического искусства Китая (2000-е гг. – обретение национальной специфики). С начала XXI в. художественные процессы в экологическом искусстве Китая значительно интенсифицируются, количество художников, практикующих эко-арт, растет, все более широко и объемно усваиваются западные стратегии, техники и методы экологического искусства, что естественным образом приводит китайских художников к попытке выработать собственную национальную эстетическую программу. Именно в этот период художники, обращаясь к экологической тематике, начинают рассма-

тривать ее в русле традиционной китайской культуры, объединяя современные теории и нарративы с национальной художественной традицией, китайским философским и религиозным контекстом.

Так, китайский художник Сюй Бин с 2004 г. создал цикл из 27 инсталляционных работ, объединенных под названием «Предыстории». Его творения представляют собой копии известных традиционных китайских пейзажных свитков, написанных тушью, изображающих горы, реки и леса. Они состоят из экрана, на который проецируется имитируемый классический первоисточник всевозможного мусора (полиэтиленовые пакеты, пластиковые отходы, палки, камни, скотч), подсвечиваемого лампой, тень от которого формирует картинку на экране. Визуальной основой инсталляций Сюй Бина выступали картины классических китайских художников Хуан Гунвана (1269–1354), Дай Цзиня (1388–1462), Кано Эйтоку (1543–1590). Сюй Бин вводит традиционную пейзажную живопись в современное инсталляционное искусство, противопоставляя бытовые отходы природной красоте традиционной живописи. Художественная практика Сюй Бина положила начало фазе синтеза традиционного китайского искусства и современных западных концепций и техник.

Цикл инсталляционных работ «Остаточный пейзаж» (2005–2009) художника Лян Шаоцзи представляет собой серию шелковых полотен, свисающих с потолка в виде каскадов водопада в сочетании с расставленными вокруг массивными кусками стволов и веток сухого дерева. Шелковое полотно испещрено отходами жизнедеятельности бабочек тутового шелкопряда, из нитей которого оно соткано. Маленькие черные точки, желтые и бледно-коричневые следы создают на шелке абстрактное изображение, подобное минималистичным рисункам традиционных китайских пейзажных свитков. Используя природные материалы, фиксирующие жизненный цикл шелкопряда, Лян Шаоцзи говорит со зрителем о разрушении традиционного китайского ландшафта как результата деятельности человека.

Драматический визуальный контраст образуют сюрреалистические пейзажи Яо Лу, показывающие разрушение природного ландшафта в процессе урбанизации. Мусорные пейзажи из фотоколлажей художника (например, «Жилище в горах Фучунь» (2008)) запечатлевают в различных конфигурациях городские свалки и строительные площадки, затянутые зеленой сеткой, которые на картине превращаются в идиллические

зеленые холмы и горные вершины, напоминающие лесистые горы и долины древнего Китая. Работы художника Тань Сюня также демонстрируют зрителю пейзажи, подобные традиционной китайской живописи тушью, однако создает их художник не на холстах и свитках, а обнаруживает в пятнах от чая, оставшихся на выброшенных бумажных стаканчиках («Одноразовые бумажные стаканчики» (2011)) или во вмятинах на алюминиевых крышках от завтраков («Коробки для обеда в самолете» (2009)). Работы Тань Сюня являются попыткой реализации китайских эстетических устремлений в нынешнем мире массового потребления.

Таким образом, философская идея «единства неба и человека», характерная для традиционной китайской пейзажной живописи, становится актуальной для художественной практики современных художников. Применение бытовых и промышленных отходов для создания традиционных пейзажных образов выражало видение художника возможности гармоничного сосуществования человека и природы, прошлого и будущего выявляло эстетическую попытку превращения мусора в художественное произведение. Если западный эко-арт в большей степени ориентировался на проблематику экологического восстановления и прямое политическое, острое социальное высказывание, то китайский эко-арт находился под влиянием традиционных экологических концепций, иносказательно и метафорично выявляя экологические проблемы, выражая тоску по традиционной природной красоте и уделяя внимание философским отношениям между природой и человеком.

Третий этап развития экологического искусства Китая (2010-е гг. – институционализация). Еще в 2007 г. 17-й съезд Коммунистической партии Китая выдвинул идею построения «экологической цивилизации» на национальном уровне, а затем 18-й съезд КПК в 2012 г. сформулировал «идеи и требования» экологической цивилизации. В этой связи государство начинает уделять значительное внимание экологической проблематике и в то же время интенсифицирует поддержку экологических программ и художественных проектов экоискусства. Большое количество кураторов и музейных учреждений получают государственные дотации и значительно расширяют выставочную деятельность, специализированную на эко-арте. Одновременно сильно увеличивается число арт-институций, продвигающих экологическое искусство.

Одной из первых специализированных на экологическом искусстве инициатив стал проект «Смотреть на тело телом» Музея искусств Макао, который на протяжении десяти лет (2005–2015 гг.) четыре раза демонстрировал выдающиеся перформансы, посвященные экологии, такие как «Свободное культивирование» (2014) Ли Пэньюаня, «Весна в зловонной канаве» (2015) Ху Яньцзы, «Река Меконг» (2016) Цай Цина и др.

В 2016 г. в Художественном музее Шицзячжуана в Хэбэе состоялась выставка китайского экологического искусства «Экология – искусство – люди». Участвующие в выставке молодые современные китайские художники (Ван Лэй, Ван Чжунжу, Хуан Мин, Хуан Цзюньхуэй, У Ди, Инь Бин и др.) создали произведения из выброшенных предметов домашнего обихода и мусора, где выразили размышления о взаимоотношениях между экстенсивно производимыми товарами, необузданно потребляющим человеком и экологией. Выставка стала вехой в развитии экологического искусства, создав прецедент тематической специализированной экспозиции с арт-объектами, специально созданными по ее требованиям. Она явилась базисной платформой для молодых художников-экологов и дала мощный толчок развитию современного экологического искусства Китая.

В 2018 г. в Шэньчжэньском парке креативной культуры ОКТ состоялась выставка «OCT-LOFT», выносящая произведения экологического искусства в широкое публичное пространство и укрепляющая экологическое сознание в обществе. Выставка рассматривала отношения человека и природы в процессе урбанизации, пытаясь найти способ человеческой деятельности, который не вмешивается в природу, не изменяет и не подчиняет ее насильственным образом. Само превращение промышленных пустырей в арт-парк являлось проявлением экологического мышления. Среди выставленных работ были «Круг-лес» Хэ Цзяньсяна, «Перемещение» Сяо Юя, «Откровение 18314» Ван Шихуна, «Посадка – 2018» Инь Сюэжэня и «Все в порядке» Ян Цзекана. Показательной стала работа «Маленькая дорога» Ян Сингуана, который «высадил» 7000 маленьких моделей деревьев на дороге, соединяющей автостоянку парка и вход на экскурсионную площадку. Посетителям пришлось протоптать узкую тропинку прямо по художественному произведению, уничтожив некоторое количество вручную сделанных деревьев-экспонатов, что отсылало к проблеме вырубки лесов.

Инновационна по форме «Международная выставка скульптуры Желтой реки Китай-Ваньрун», трижды проводимая с 2018 г. в пустыне Гоби автономного района Внутренняя Монголия. Специфика этой выставки состоит в организации Международного творческого лагеря, участники которого создают масштабные скульптурные работы в отдаленном регионе Китая, сообразуясь со спецификой ландшафта и доступными природными ресурсами данной местности. Художественное внедрение в скупой природный ландшафт и его трансформация привлекли большое количество посетителей, что экономически стимулировало развитие региона и привлекало внимание к проблеме опустынивания.

Четвертый этап развития экологического искусства Китая (с 2019 г. – поиск новых перспектив). В конце 2019 г. по миру прокатилась эпидемия COVID, что еще больше подтолкнуло художников сосредоточиться на эко-арте и способах его трансляции зрителю.

В 2020 году в университете Юбэй в Чунцине прошла национальная выставка экологических произведений искусства «Регенерация». Тематически она была близка к уже хорошо разработанной проблематике рециркуляции отходов и их повторного художественного использования, однако концептуально был сделан значительный шаг к открытому диалогу с широкой общественностью. Куратор выставки Ван Линь подчеркивал необходимость внедрения эко-экспозиции в общественные, социальные и образовательные инициативы – для привлечения как можно большего количества людей к проблеме экологии. Такая принципиальная деэлитизация экологического искусства, его приближение к повседневной жизни локального сообщества стали важными тенденциями современного этапа развития экологического искусства Китая.

Еще один значимый тренд в актуальном китайском эко-арте был заложен на выставке «Экология, технологии, люди» (2022), прошедшей в городе Яньчэн провинции Цзянсу. Экспозиция ориентировалась на применение высокотехнологических средств производства художественных работ как способа осмысления техногенного влияния на экологию и человека. Под влиянием «постгуманистического» дискурса китайские художники сфокусировались на изменениях, которые технологии вносят в окружающую среду и условия жизни человека. Основываясь на исследовании посредством медиатехнологий, совместного пользования обществом природных ресурсов, выставка рассматривала экологические проблемы

современности. Ведь именно технологии становятся чрезвычайно важным средством распространения информации, преодоления замкнутости и ограниченности мира и человека.

Заключение. Эко-арт – важный компонент современного искусства Китая. В более чем тридцатилетней истории развития китайского экологического искусства можно выделить несколько этапов. В 1980-е гг. важную роль в формировании эко-арта в Китае сыграло «вернакулярное» (народное, региональное) искусство, впитавшее в себя достижения европейского художественного авангарда и придерживающееся традиционной тематики – природа, сельская жизнь. Непосредственно первый этап зарождения экологического искусства Китая датируется 1990-ми гг., и определяется появлением единичных инсталляционных и перформативных работ эко-активистской направленности. Второй этап развития экоискусства, выделяемый в 2000-е гг., связан с обретением китайским экологическим искусством своей национальной специфики, заключающейся в соединении западных художественных практик с национальными художественными традициями Китая. Третий этап эволюции китайского экологического искусства (2010-е гг.) выделяется широкой институционализацией китайского эко-арта, поддержкой его государством и продвижением большим количеством специализированных выставок. Четвертый этап экологического искусства Китая, начавшийся с 2019 г., со времени эпидемии коронавируса, обозначается в связи с активным поиском китайским эко-артом новых перспектив развития, в первую очередь обусловленных расширением общественного влияния экологического дискурса и внедрением инновационных медиатехнологий в создание художественных работ.

ЛИТЕРАТУРА

1. 彭彤. 重构景观: 中国当代生态艺术思潮研究 / 彭彤 – 上海: 上海社会科学院出版社, 2018. – 228页. = Жун, Пэн. Изменение конфигурации ландшафта: исследование современного экологического художественного мышления в Китае / Пэн Жун. – Шанхай: Шанхайское народное издательство, 2018. – 228 с.
2. 后疫情语境下对中国生态艺术的再思考, 范晓楠, 美术学报, 2021.05, 98–104. = Сяонань, Фань. Переосмысление экологического искусства в Китае в постэпидемическом контексте / Фань Сяонань // Журнал изящных искусств. – 2022. – № 5. – С. 98–104.
3. 中国当代审美文化的生态之维, 支宇, 四川省干部函授学院学报, 2012 (4): 6. = Юй, Чжи. Экологическое измерение современной эстетической культуры в Китае / Чжи Юй // Журнал Сычуаньского заочного кадетского колледжа. – 2012. – № 4. – С. 6.
4. 查常平. 人文艺术: 第3辑 / 查常平 – 贵阳: 贵州人民出版社, 2002. – 400页. = Чанпин, Ча. Художественная культура. Т. 3 / Ча Чанпин. – Гуйян: Народное издательство Гуйчжоу, 2002. – 400 с.

Поступила в редакцию 03.03.2023

УДК 008:574

Экологические контркультуры современности

Кнатко Ю.И.

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

Оптимистичный сциентизм, ориентация на технический прогресс, тотальный консьюмеризм являются важными отличительными характеристиками современной культуры. Антиморальность науки и отсутствие должного осмысления источников всеобщего благоденствия обусловили острую необходимость формирования новых аксиологических подходов к интерпретации социокультурной реальности. В данном контексте экогуманизм как мировоззренческая установка и способ преодоления дихотомии «природа – культура» становится современным направлением научной рефлексии. Осмысление деятельности субъектов экогуманистических движений, в том числе и контркультурной, необходимо для расширения представлений о практических возможностях реализации концепции энвайронментализма и формирования устойчивой стратегии по продвижению фундаментальных идей экологической культуры в общество. Экотаж как одна из актуальных форм контркультурной активности фокусирует свое внимание на наиболее острых экологических проблемах современности: исчерпанию природных ресурсов и их неравномерном распределении среди населения Земли, загрязнении окружающей среды, глобальном потеплении, исчезновении отдельных видов животных и растений, неэтичности проведения опытов над животными, необходимости создания альтернативных источников энергии и безотходных производств и др. В то же время радикальные формы публичных апелляций экотажников, направленных на предотвращение экоцида, достаточно агрессивны и имеют неоднозначный характер, что, с одной стороны, вызывает интерес у публики, а с другой – противоречит общественному правопорядку и созидательным началам культуры.

Ключевые слова: *экогуманизм, экологическая культура, контркультура, субкультура, зеленый консьюмеризм, экотаж.*

(Искусство и культура. – 2023. – № 3(51). – С. 45–49)

Ecological Countercultures of Modernity

Knatko Yu.I.

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

Optimistic scientism, focus on technological progress, total consumerism are important distinguishing characteristics of modern culture. The anti-morality of science and the lack of proper understanding of the sources of general prosperity have led to the urgent need to form new axiological approaches to the interpretation of social and cultural reality. In this context, eco-humanism, as worldview and a way to overcome the dichotomy “nature – culture”, becomes a current direction of scientific reflection. Comprehension of the activities of the subjects of eco-humanistic movements, including countercultural ones, is necessary to expand ideas about the practical possibilities of implementing the concept of environmentalism and forming a sustainable strategy to promote the fundamental ideas of ecological culture in society. Ecotage as one of the current forms of countercultural activity focuses its attention on the most acute environmental problems of our time: the depletion of natural resources and their uneven distribution among the population of the Earth, environmental pollution, global warming, the disappearance of certain species of animals and plants, the unethical experiments

Адрес для корреспонденции: e-mail: jk0304@yandex.ru – Ю.И. Кнатко

on animals, the need to create alternative energy sources and non-waste industries, etc. At the same time, the radical forms of public appeals of ecotage representatives aimed at preventing ecocide are quite aggressive and ambiguous, which, on the one hand, arouses public interest, but, on the other hand, contradicts public law and order and the creative principles of culture.

Key words: *ecohumanism, ecological culture, counterculture, subculture, green consumerism, ecotage.*

(Art and Cultur. – 2023. – № 3(51). – P. 45–49)

Термин «экология», впервые использованный в 1870-х гг. немецким биологом Э. Геккелем для описания закономерностей взаимодействия живых организмов с соответствующей им средой обитания, претерпел значительные трансформации в современной науке. Предпринятая попытка на V Международном экологическом конгрессе в 1990 году найти однозначный подход интерпретации данной дефиниции в качестве биологической науки, исследующей структуру экосистемы и особенности ее функционирования под воздействием антропогенного фактора, не увенчалась успехом, чему есть логичные объяснения. Экология как научное определение произошло от греческого корня «ойкос», что дословно обозначает «дом». Стоит отметить, что в древнегреческой культуре схожий корень имели сразу несколько понятий: «ойкумена» – освоенная человеком земля, цивилизация; «ойкономия» – система хозяйствования (экономика); «ойкология» – изучение взаимосвязи человека и окружающей среды, «дома природного» (биологического) и «дома цивилизованного» (социального). В современном понимании экология сочетает в себе все указанные интерпретации и представляется как наука, изучающая биосферу (в том числе закономерности развития среды обитания всех живых организмов, включая человеческую популяцию) и ее преобразования, обусловленные необходимостью удовлетворения биосоциальных потребностей личности. Для экологии чрезвычайно важно соблюдение трех основополагающих принципов. Первый – существование живого организма напрямую зависит от среды его обитания; второй – вмешательство в естественную среду обитания приводит к мутациям и изменениям в эволюции; третий – все среды обитания взаимосвязаны и существуют в общем экологическом пространстве. Любое воздействие на экосистему обуславливает формирование в ней новых качеств и свойств, что должно быть осмыслено человеком во избежание непреодолимых экологических катастроф. Однако интенсивная социодинамика Нового времени с ее промышленными переворотами,

индустриализацией, развитием науки и техники к началу XX века во главу угла поставила проблему сохранения баланса между природной и социальной средой. Некоторые ученые, в связи с все возрастающими глобальными проблемами человечества, называют новейший период в истории экозойской эрой, подчеркивая значение экологии и необходимость формирования общепланетарного экологического мышления. Одним из способов смягчения конфронтации между социумом и природой вполне реально может стать экогуманизм, сочетающий в себе знания о природных основаниях существования человечества и новую аксиологическую, в первую очередь гуманистическую, модель преобразования окружающей среды. В то же время следует учитывать специфику и противоречивость сегодняшней культуры, в связи с чем экоактивизм приобретает разнообразные формы, не всегда соответствующие аксиологическим параметрам экогуманизма.

Цель статьи – раскрыть содержание экологических контркультур современности как способа экоактивности субъектов культуры.

Постнеклассический контекст формирования контркультурных движений. Общепринято называть исторический этап развития современной культуры постнеклассическим, то есть следующий за классическим и неклассическим. Содержательными характеристиками классического типа культуры, оформившегося в Античности и просуществовавшего до XIX века, были: логоцентризм как ведущий принцип трактовки понятий и процессов; иерархичность в мировоззрении и социальном устройстве; интерпретация макродинамики культурно-исторического процесса в качестве поступательного однолинейного движения; миметичность (подражательность) искусства без изобретения принципиально новых форм и образов и др. [1]. В индустриальном, технически ориентированном XIX веке на смену классической парадигме пришла неклассическая, характеризующаяся субъективностью и акцентуацией внимания на личностном восприятии и интерпретации явлений и процессов; децентрализацией общественно-политического

устройства; ориентацией на многолинейность эволюции культуры, обусловленную уникальными факторами и контекстом культурно-исторического развития, культурной диффузией, межнациональными контактами; созданием модернистских и авангардных произведений искусства с новыми сюжетами, формами и средствами выразительности; окончательно сформировалась массовая культура. Во второй половине XX века в связи с расширением глобализационных процессов, усложнением системы международных отношений, переходом от индустриальной фазы развития общества к постиндустриальной, внедрением средств массовой коммуникации во все сферы жизни человека актуализируется постнеклассическая модель культуры. Ее отличительными чертами являются: мировоззренческий плюрализм; отказ от системообразующей социокультурной модели «центр–периферия»; эмерджентная с темпоральным диссонансом ризомная социодинамика культуры; постмодернистские принципы культуротворчества – стирание границ между массовой и элитарной культурой, ироничность, интертекстуальность, «смерть автора» и постирония. Следует подчеркнуть, что именно постирония во многом и определяет самобытность современных контркультурных движений (в том числе и экологических). Тема абсурда, детально переосмысленная в неклассической культурфилософии А. Камю, С. Кьеркегором, Ж.-П. Сартром, А. Шопенгауэром и рядом других авторов, нашла свое отражение в посмодернистской парадигме. Просвещенческая рациональность и стремление к постижению объективной истины не иначе как высмеиваются в постнеклассическом типе культуры. И несмотря на то, что в гуманитарной науке активно используется принцип бинарных оппозиций К. Леви-Стросса, в современной эмерджентной культуре все меньше четких разграничений между черным и белым, добрым и злым, высоким и низким. Контркультурные движения, как и прежде, затрагивают важнейшие нерешенные социумом вопросы, однако формы их публичных апелляций часто имеют латентное содержание, акцентируя в первую очередь внимание на зрелищности и драматичности презентации. В конечном итоге, обозначаемая социальная проблема приобретает множество коннотаций, а основным способом публичного заявления становится перформанс. Интересный взгляд на противоречивость современных контркультурных движений продемонстрировал Э. Тоффлер

в работе «Революционное богатство», отмечая экоактивность отдельных групп антиглобалистов, планирующих «заморозить» научно-технический процесс и остановить пагубное влияние человека на природу, однако активно применяющих для организации своих конференций, собраний, митингов средства массовой коммуникации, технологии и транспорт, также оказывающих негативное воздействие на окружающую среду [2]. Получается, что заявленная «зелеными антиглобалистами» идея «ноль прогресса» не соответствует способам реализации их деятельности.

Идентификационные маркеры современной экоконтркультуры. Полицентричность и плюрализм постнеклассической культуры создают дополнительные сложности для проведения демаркационной линии между субкультурами и контркультурами. Известно, что главным их различием является лояльность субкультуры и оппозиционность контркультуры по отношению к доминирующей культуре. Однако, как уже было отмечено ранее, в сегодняшней культуре стираются границы между центром и периферией, разрушая тем самым идентификационные критерии. Важным маркером, разграничивающим экологические субкультуры и контркультуры, является характер их деятельности. И то и другое движение направлено на изменение общественного мышления в сторону экологизации сознания, формирование новой устойчивой модели поведения – зеленого консьюмеризма, то есть пользование товарами и услугами, не наносящими вреда экосистеме. Зеленый консьюмеризм подразумевает вторичную переработку материалов, отказ от опытов над животными (например, для тестирования косметических средств), переориентацию экономики в сторону альтернативных источников энергии и др. Деятельность представителей экологических субкультур (редуктарианцев, велферистов и др.) фокусируется на таких «умеренных» формах активности, как организация информационных кампаний, митингов, конференций; разработка и привлечение средств (благотворительность, патронаж, донатинг и др.) для реализации экологических проектов; сотрудничество с органами власти в области экологической политики государства; поощрение и мотивация производителей, работающих в нише «зеленой экономики»; применение технологий ивент-менеджмента в сфере культуротворчества и др. Экологические контркультуры (эко-таж, веганский аболиционизм и др.) обычно

используют более радикальные методы привлечения внимания – массовые акции сопротивления, коллективные забастовки, захваты производственных объектов и оборудования, вредящие окружающей среде, порча предметов искусства и др. [3]. Их отличительная особенность – это шок-контент, формула которого состоит из табуированного текста сообщения, экстраординарного поведения адресанта, нестандартной для публичных акций и манифестов локации.

Экотаж как радикальный способ экологической активности. Одной из наиболее популярных форм экологического радикализма в современной культуре является экотаж, или экологический терроризм. Сам термин «экотаж» (экологический саботаж) достаточно четко дает понять о методах деятельности своих представителей – чаще всего незаконных или противоречащих общественным устоям. Истоки экотажа можно найти уже в античной культуре, в философских идеях киника Диогена. Протестную традицию в эпоху Просвещения активно поддержал Ж.Ж. Руссо с его известным постулатом «Назад в природу!». Особенно актуализировался интерес к преодолению консьюмеризма в контркультурном движении хиппи, деятельность которых в середине XX века имела радикальный характер, пока не перешла в умеренное субкультурное движение. Экотаж как самостоятельная экологическая контркультура сформировался в 1970-х гг. Его теоретиками и идейными вдохновителями стали Эдвард Эбби, опубликовавший в 1975 году книгу «Банда гаечного ключа» и Дэйв Форман, фактически изложивший манифест экотажа в работах «Экотаж. Руководство по радикальной природоохране» и «Исповедь эковоиона». Основной идеей Э. Эбби была следующая мысль: раз сохранить экосистему невозможно законными методами, необходимо поднимать общественность на незаконную борьбу и возвращать себе чистый воздух, воду, продукты питания и другие блага дикой природы [4]. Гаечный ключ – это не просто метафора или символ движения, а настоящий инструмент борьбы с природовредительством. По сути, Э. Эбби написал четкое руководство к действию для экоктивистов: как с помощью молотка, пилы, гаечного ключа выводить из строя технику, приносящую вред окружающей среде. Д. Форман, переосмыслив идеи своего предшественника, организовал и возглавил общественное движение «Earth first!», популяризовав идею радикальной природоохранительной деятельности [5].

Ключевая задача экотажников – преодоление экоцида (экологической катастрофы). В отличие от умеренных субкультур для экотажа характерны такие методы, как массовые забастовки, уничтожение технического оборудования на производствах, запугивание и насильственные действия по отношению к людям, работающим на природозагрязняющих фабриках или занимающихся экспериментами (пусть даже и в медицинских целях) над животными. Например, представители одной из самых популярных экотажных организаций «Фронт освобождения животных», внесенных в список террористических организаций, применяли насилие к сотрудникам биологических лабораторий и фармацевтических компаний, тестировавших ряд косметических средств и медицинских препаратов на животных. Часто экотажники используют метод шантажа, угрожая не только непосредственно работникам, но и их семьям, близкому окружению. Особенно популярным методом экотажа сегодня является уничтожение или посягательство на артефакты культуры, шедевры мирового культурного наследия. Получившим широкую огласку примером экотажа являются акции экодвижения «Just stop oil», когда экоктивистки 14 октября 2022 года в Национальной галерее Лондона облили томатным супом картину «Подсолнухи» Ван Гога. Их посыл был следующий – правительства должны остановить разработку новых местонахождений нефти и газа, а также прекратить выдачу лицензий на их добычу. Экоктивистки заявили, что политикам и общественности следует хранить в первую очередь природу, а не картины. Если бы для охраны и «реставрации» экосистемы прилагались такие же усилия, как для сохранения шедевров мировой художественной культуры (в данном случае картины Ван Гога), вопрос бы перешел из радикальной в умеренную плоскость, в то время как сейчас экотажники вынуждены подобными экстраординарными действиями обращать внимание на экологические проблемы. Несколькими месяцами ранее 29 мая 2022 года в Лувре экоктивист из Парижа бросил торт в шедевр Леонардо да Винчи «Мона Лиза», призвав тем самым широкую общественность обратить внимание на сохранение уникальной природы Земли. Таких примеров большое количество и тенденция к экотажной деятельности только усиливается, что вполне объясняется спецификой современной культуры – визуальностью, постиронией, стремлением к эпатажу, перформансу.

Заключение. Следовательно, современные контркультурные движения функционируют в условиях постнеклассической парадигмы культуры. Выбирая для своих на первый взгляд гуманных сообщений такие радикальные способы экоактивности, как экотаж, представители контркультур стараются обратить пристальное внимание широкой общественности к глобальным экологическим проблемам человечества. Эпатажность, противоречивость и зачастую разрушительный характер действий экотажников не могут быть оценены однозначно. Последствия контркультурной деятельности экоактивистов вызывают множество споров о гуманистичности их мировоззренческих установок. Очевидно, что экотажный шок-контент находит поддержку в средствах массовой информации и коммуникации, привлекая тем самым самую широкую общественность, в то же

время не решаются главные аксиологические вопросы экоконтркультурных движений – сохранение экосистемы, преодоление экоцида, формирование общепланетарного экологического мышления.

ЛИТЕРАТУРА

1. Флиер А.Я. Классическая, неклассическая и постнеклассическая культуры: опыт новой типологии [Электронный ресурс] // Горизонты гуманитарного знания. – 2017. – № 3. – С. 25–33. – Режим доступа: <http://journals.mosgu.ru/ggz/article/view/513>. – Дата доступа: 04.01.2023.
2. Тоффлер, Э. Революционное богатство: как оно будет создано и как оно изменит нашу жизнь / Э. Тоффлер, Х. Тоффлер. – М.: АСТ МОСКВА : ПОЛИТИЗДАТ, 2008. – 569 с.
3. Рогожа, М.М. Экологическая этика в гражданском обществе: теоретико-прикладные аспекты / М.М. Рогожа // Вестник Московского государственного университета леса – Лесной вестник. – 2015. – № 4. – С. 64–69.
4. Abbey, E. The Monkey Wrench Gang / E. Abbey. – USA: Harper Perennial Modern Classics, 2006. – 480 p.
5. Форман, Д. Экотаж. Руководство по радикальной природоохране / Д. Форман. – М.: Логос, 2012. – 159 с.

Поступила в редакцию 17.01.2023

УДК 745.51:623.445(510)

Художественные особенности китайских доспехов

Никифоренко А.Н.

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

В статье рассматривается история возникновения и развития древних китайских доспехов. Автор исследует основные материалы и технологии создания доспехов от древности до эпохи династии Цин, определяет ключевые конструктивные элементы военных доспехов, специфику бронирования одежды. Особое внимание уделяется доспехам императоров Китая. Анализируются конкретные образцы доспехов, сделаны акценты на специфике их функционирования, использованных материалах, конструктивных деталях. С учетом роскошного декора императорских доспехов устанавливаются узоры и специфика украшения доспехов. Автор подчеркивает значимость символических образов дракона и «восьми сокровищ», которые являются определяющими в декоре императорских доспехов. Применение драгоценных камней и металлов, а также желтого и красного цвета (цвет китайских императоров) исследователь аргументирует традиционностью и каноничностью важных визуальных элементов во внешности императоров Древнего Китая.

Цель статьи – установление генезиса и художественных особенностей древних китайских доспехов.

Ключевые слова: доспехи, художественные особенности, украшение, дракон, символические образы, Китай.

(Искусство и культура. – 2023. – № 3(51). – С. 50–54)

Artistic Features of Chinese Armor

Nikiforenko A.N.

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

The article discusses the history of the emergence and development of ancient Chinese armor. The author explores the basic materials and technologies for creating armor from antiquity to the era of the Qing Dynasty, identifies the main structural elements of military armor, the specifics of clothing armor. Particular attention is paid to the armor of the emperors of China. The author analyzes specific samples of armor, focuses on the specifics of their functioning, the materials used, and structural details. Taking into account the luxurious decoration of the imperial armor, the author reveals the patterns and specifics of the decoration of the armor. The author emphasizes the significance of the symbolic images of the dragon and the “eight treasures”, which are decisive in the decor of the imperial armor. The author gives arguments for the use of precious stones and metals, as well as yellow and red (the color of Chinese emperors) due to the traditionality and canonicity of certain visual elements in the appearance of the emperors of Ancient China.

The purpose of the study is to identify the genesis and artistic features of ancient Chinese armor.

Key words: armor, artistic features, decoration, dragon, symbolic images, China.

(Art and Cultur. – 2023. – № 3(51). – P. 50–54)

Китай – одна из первых стран в мире, в которой были изобретены доспехи. Генезис китайских доспехов напрямую зависел от развития технологий и специфики ведения войны. При этом в Китае существовали доспехи, которые применялись в повседневной жизни императора. Они не защищали тело человека настолько надежно, как военная броня, но подобные доспехи обладали уникальными художественными особенностями. Их символические образы, декор, технологии создания узоров, а также использованные материалы

актуализируют исследование китайских доспехов с позиции искусствоведения. Поэтому целью данной статьи является определение художественных особенностей китайских доспехов от древности до эпохи династии Цин.

Генезис древних китайских доспехов. История развития доспехов в Китае насчитывает много столетий. Еще до широкого применения огнестрельного оружия древние солдаты носили всевозможные предметы собственной защиты: доспехи на теле («цзя») и шлемы на голове («чжоу»). Доспехи

Адрес для корреспонденции: e-mail: nikiforenko606@gmail.com – А.Н. Никифоренко

использовались для обороны и напоминали панцирь (отсюда их название – «цзя»). Ранние цзя изготавливались из толстой кожи носорога и голубой кожи бизона.

В первобытных обществах между племенами часто происходили войны. Люди заметили, что панцирь у животных служит для них защитой: они оборачивали вокруг себя вьюны или выделанную кожу животных. Так появился прототип ранней брони [1, с. 3].

В эпоху Сражающихся царств (475 до н.э. – 221 до н.э.) с расширением масштабов и количества войн начинается широкое производство доспехов. Помимо созданных из кожи животных появилось небольшое количество железных и бронзовых доспехов.

После эпохи династии Цинь (221 до н.э. – 207 до н.э.) отличительной особенностью доспехов стало их разделение по классам: формы доспехов зависели от рангов солдат и родов войск.

Доспехи, появившиеся при династии Хань (202 до н.э. – 220 до н.э.), в основном делали из железа. Поскольку оно было черным, доспехи данного периода также назывались «сюаньцзя» («черный панцирь», «черные доспехи»). Усложняется также и их форма: кроме лат для защиты груди и спины, появились шлемы для защиты головы, «воротник» для защиты шеи и латы для защиты рук.

В доспехах от эпохи Троецарствия (220 н.э. – 280 н.э.) до династий Суй (581 н.э. – 618 н.э.) и Тан (618 н.э. – 907 н.э.) произошли большие изменения в их форме и разновидностях. Например, доспех-жилет и «блестящие» доспехи мингуан. Доспех-жилет (рис. 1) состоит из нагрудника и пластины на спине, которые соединены пряжкой на плечах и связаны ремнем. Особенностью «блестящих» доспехов мингуан (рис. 2) является наличие на груди двух металлических дисков. Они сделаны из меди, железа или других металлов и отполированы до максимальной гладкости. На поле боя диски отражают яркий солнечный свет, вызывая у врага головокружение.

В средний и поздний период династии Тан появляются доспехи из шелковой ткани или бумаги. Поскольку значительно уменьшилось количество войн, доспехи начали терять свою функцию, становясь очень пышными и обильно декорированными, а некоторые полностью превращались в церемониальный костюм.

С появлением легкой кавалерии в эпоху династии Сун (960 н.э. – 1279 н.э.) доспехи постепенно облегчались. И применение огнестрельного оружия не оказало влияния на изменение доспехов. В то же время доспехи

царства Ляо (907/916 н.э. – 1125 н.э.), Цзинь (1115 н.э. – 1234 н.э.), Западного Ся (1038 н.э. – 1227 н.э.) и других приобретают свои региональные особенности. Из-за постоянных столкновений между царствами характерные черты их доспехов стали взаимно влиять друг на друга и ассимилироваться. В дальнейшем между ними не осталось различий.

Династия Юань (1271 н.э. – 1368 н.э.) отправилась в военный поход во всех направлениях Китая, поэтому и кавалерия стала играть важную роль. Доспехи кавалерии династии Юань состояли из двух больших пластин: передняя часть составлена из множества мелких частей определенной формы от бедра до шеи. Идентичным образом сделана и задняя часть. Обе пластины соединяются листовым железом на плечах; в области рук и ног также имеются накладные пластины. Все крупные металлические детали доспеха скреплялись застежками. Одни из самых известных солдатских доспехов династии Юань – это люецзя (панцирь «ивовый лист») (рис. 3).

Во времена династии Мин (1368 н.э. – 1644 н.э.) огнестрельное оружие было высококачественным, поэтому становилось все труднее адаптировать железные доспехи к требованиям войны. В это время появился новый тип – «хлопковые доспехи» (рис. 4). В них в качестве материала использовалась хлопчатобумажная ткань; гвозди и железная проволока соединяли воедино металлические пластины. Хлопковые доспехи были легки по весу, просты по конструкции и имели большую площадь защиты тела. Они медленно ржавели во влажных условиях, поэтому имели широкое распространение в китайских войсках.

Во времена династии Цин (1644 н.э. – 1911 н.э.) развитие науки и техники значительно повлияло на форму ведения войн, а традиционная война холодного оружия постепенно пришла в упадок. В середине и в конце династии Цин доспехи также постепенно утратили свое значение, превратились в военный символ, использовавшийся только на военных парадах. В конце династии Цин движение Ян-У выступало за создание и обучение новой армии, поэтому доспехи исчезли из китайской военной экипировки.

Художественные особенности императорских доспехов. В истории развития китайских доспехов особое значение имеют те, которые предназначались для императора, причем не только для военных походов, но и для охоты, и больших праздников. Поэтому, специфика императорских доспехов состоит и в декоре, который отличается дорогостоящими

материалами и особыми художественными образами. Найденные при раскопках доспехи дополняются сведениями из архивных источников, а также изображениями императоров на древних картинах и свитках.

В эпоху династии Мин (1368 н.э. – 1644 н.э.) наибольшее распространение получили верхние доспехи императора (рис. 5). Они были двубортными, с квадратной или круглой формой силуэта, без рукавов, с открытой боковой и задней частью (у некоторых спина была закрыта) для облегчения верховой езды и других занятий. Боевые доспехи, используемые в военных действиях, обычно обеспечивали защиту благодаря металлическим пластинам внутри или снаружи. Доспехи для церемоний украшались только металлическими круглыми пластинами на их внешней стороне. Доспехи, применяемые для верховой езды, стрельбы и охоты, изготавливались из ткани, были простыми и легкими, напоминающими длинный жилет.

На картине-свитке неизвестного художника «Выезд полиции» изображен император Шэньцзун в боевых доспехах, которые украшены множеством изображений дракона (рис. 6). В Китае дракон – это символ императорской власти, силы и справедливого правления. Образ дракона размещался только на тех предметах, которые имеют непосредственное отношение к императору. Драконы изображались желтым (золотым) или красным цветом, что также соотносилось с символикой императорского могущества, высокого статуса в обществе и благожелательной семантикой. На картине-свитке на голове императора – золотой шлем в виде крыла феникса, переднюю часть которого украшает золотая статуя императора Чжэньву с огнедышащим золотым драконом слева и справа. Верхушка шлема декорирована шелковой кисточкой красного цвета, перьями, флажками и т.д. Позади шлема имеется назатыльник, украшенный накладными пластинами. На теле – двухоборотная накидка с квадратным воротником, без рукавов, левая, правая стороны и спина открыты. Подол украшен золотыми булавками в форме косточки китайского феникса и пряжками из ткани. Одежда по всему телу покрыта чешуйчатыми пластинами брони, расположенными слоями, а на левой и правой сторонах груди изображен золотой дракон. Верхняя часть одежды также имеет воротник, плечи, основание из узорчатой ткани красного цвета (или с вышивкой) с изображениями золотых облаков и драконов по краям. На обоих плечах – золотые наплечные доспехи в форме драконьей головы с красными кисточками. Нижний край передней и задней частей

доспеха украшен двойными рядами цветных кисточек красного, синего, желтого и зеленого цветов. Поскольку верхняя броня длиннее брони на поясе, ее также называют «длинной броней». Под ней надета разноцветная мантия с узкими рукавами и изображениями драконов на обеих руках. Сделанная из красной бархатной ленты и кусочков золотой брони, она не затрудняет движения рук. На талии у императора желтый пояс, на котором крепятся сабля, сумка для лука, колчан и другое оружие.

Особым художественным декором отличаются доспехи императора Тайцзуна (эпохи Цин) (рис. 7), выполненные из листового железа с изображениями золотых драконов. Доспехи имеют длину верха 70 см, ширину в области груди 40 см, длину рукава 70 см, длину нижней юбки 64 см; шлем – 27 см в высоту и 21,5 см в диаметре [2, с. 187]. Данные доспехи из синего атласа состоят из верха, нижней юбки, левого и правого рукавов, левой и правой подмышек, передней и левой заслонки. При ношении доспехи соединяются пуговицами и ремнями, образуя единое целое. Защитные элементы груди и спины имеют внутри 186 кусочков листового железа, а снаружи – вышивку с изображением большого разноцветного дракона. Подмышки, передняя и левая заслонки вышиты огненными бусинами, вокруг узоры сдвоенных колес, спиралей, цветов, рыб и других символических образов. К рукавам прикреплено несколько изогнутых узких железных листочков. Нижняя часть одеяния разделена на левую и правую, с пятью слоями листового железа с тиснением сверху вниз, в каждом из которых 38 пластин (всего 380 штук слева и справа). Доспехи и два рукава весят около 214 цзиней (107 кг) [2, с. 190]. Каждая группа листового железа отделена позолоченными медными гвоздями и украшена вышивкой с восемью сокровищами. «Восемь сокровищ» (или «восемь драгоценных вещей») – это традиционный китайский символ, совокупно означающий богатство, процветание, удачу, наслаждение жизнью.

Шлем сделан из железа; верхушка и налобные накладки украшены драконами и облаками из железа и золота; назатыльник, накладки на уши и накладки на шею сделаны из синего атласа, расшитого узором с пламенем. Шкура оленя отстрочена зеленой каймой из атласа с 35 кусочками листового железа внутри. Шлем весит около 25 кг.

Символика и декор китайских доспехов. Особым декоративным изяществом обладают доспехи из парчи с кольчатым узором императора Шуньчжи (эпоха династии Цин) (рис. 8).

Доспехи состоят из верхней и нижней частей: пара синего цвета с зигзагообразным узором на ней, окантовка из атласа лазурного цвета, подкладка голубовато-белого цвета, снаружи все соединено медными, позолоченными гвоздиками. Все одеяние также разделяется на левую и правую части: есть левое и правое плечо, рукав, пластина для защиты подмышечной зоны, пять швов расходятся вперед и налево, усиливая декоративный эффект. На полотне сверху расположены пять стальных листов, оба рукава также обшиты стальными листами. Рукава и запястья сделаны из золотого шелка с изображениями облаков и дракона, инкрустированы коралловыми бусинами, лазурином и бирюзой. Наплечники украшены ажурным шелком с золотыми узорами облаков и драконов и восьми сокровищ, инкрустированы коралловыми бусинами, жемчугом, лазурином и бирюзой. На груди расположен нагрудник, защищающий сердце, а по периметру нагрудника – тисненый узор с изображением дракона.

Шлем сделан из железа, украшен ажурным золотым узором с изображением дракона, жезлов жуи и облаков, на верхушке шлема четыре золотые луча, каждый из которых инкрустирован резным золотым узором спускающегося дракона (один отсутствует), а золотые украшения инкрустированы коралловыми бусинами, лазурином, бирюзой, перламутром, жемчугом и т.д. Нижняя часть, в которую вставляется купол головного убора, представляет собой диск в форме барабана с ажурным украшением золотом, изображающим дракона, на самой вершине купола расположена маньчжурская жемчужина, по бокам свисают кисточки из собольего меха. Шлем оснащен защитой для ушей и шеи, сделанной из парчи синего цвета с зигзагообразным узором, с каймой из сатина темно-лазурного цвета, медными позолоченными шипами. Области возле левого и правого уха украшены ажурными узорами с взлетающими драконами и золотыми цветами.

В данных доспехах весьма органично сочетаются драгоценные металлы, полудрагоценные камни, мех, атласная ткань и символические образы драконов и восьми сокровищ, которые создают роскошный образ императора Китая.

Не меньшей роскошью отличаются и военные доспехи императора Цяньлуна, созданные в эпоху династии Цин (1644 н.э. – 1911 н.э.) (рис. 9). На их изготовление ушло 4 года и около 40 000 человеко-часов [2, с. 200]. Основными материалами, используемыми

в этих доспехах, являются медь, сусальное золото, серебряные пластины, красная листовая медь, стальные пластины и черный лак. На доспехах изображено 16 золотых драконов – летающих, идущих, наблюдающих и т.д. Доспехи имеют длину 134 см и разделены на верхнюю и нижнюю части, а также включают в себя воротник, рукава, наплечники, пластины для защиты подмышек и паховой области. Юбка делится на правую и левую части и всего состоит из 12 частей. Подсчитано, что весь комплект брони соединен примерно 600 000 небольшими стальными пластинами, каждая из которых имеет толщину около 1 мм, длину 4 мм и ширину 1,5 мм [2, с. 201]. Процесс изготовления доспехов очень сложен. Поскольку императору Цяньлуну казалось, что цвет стали недостаточно красивый, во время производственного процесса он попросил на доспехах сделать узоры облаков и драконов золотого, серебряного, медного и черного цветов.

Доспехи императора Цяньлуна династии Цин для осмотра войск (рис. 10, 11) отличаются меньшей бронированностью и большей декоративностью. Длина верхней части одеяния 76 см, ширина подола 74 см, длина рукава 87,5 см; длина нижней части 70 см, ширина подола 57 см. Шлем имеет высоту 31,5 см и диаметр 21 см [2, с. 113]. Доспехи состоят из верхней части, нижней, наплечников, пластин для подмышек, рукавов, паховой области и т.д., вышиты узорами с изображением разноцветных облаков, золотого дракона на ярко-желтом атласе, внизу – изображение морского утеса, вверху – луна из белого шелка. На доспехах также присутствуют золотые заклепки. Посередине доспехов – стальной нагрудник (защищающий область сердца), украшенный золотыми облаками и драконами. Два рукава сотканы из полосок золотого шелка, а серебристо-белые манжеты вышиты узорами с золотыми драконами. Юбка разделена на левую и правую части, которые соединены тканью с поясом, на ее поверхности расположены пластины из золота, золотые заклепки, а также изображены узоры с разноцветными драконами, играющими с жемчужинами.

Шлем выполнен из бычьей кожи, покрытой черным лаком. Верхушка украшена ажурным узором с золотым драконом и инкрустирована жемчугом. Передний и задний выступы украшены узором с золотыми облаками и драконами и жемчугом, посреди выступов изображен сказочный летучий змей тэншэ, созданный из бриллиантов. На верхушке шлема расположены кисточки, на макушке

которых украшение из маньчжурского жемчуга и ажурный узор летящего дракона; на самих кисточках украшение с изображением золотого свернувшегося кольцом дракона. Со всех сторон вокруг висят красные пластины из золота и 24 кисточки из соболя.

Обилие золота, множество изображений дракона и восьми сокровищ украшают императорские доспехи династии Цин, находящиеся в коллекции музея Цзиньчжоу (провинции Ляонин, Китай) (рис. 12, 13). Доспехи сделаны из листового железа и весят около 30 кг. Длина верхней части одеяния 79 см, ширина в груди 73 см, длина рукава 30 см, окружность талии 100 см, высота 83 см. Высота шлема 22 см (поврежден) и диаметр 21,5 см [2, с. 86]. Эти доспехи подходят человеку крепкого телосложения для военных действий. Они состоят из верхней одежды, нижней юбки, левого и правого наплечников, левого и правого рукавов, пластин для левой и правой подмышек, передней пластины для закрытия шва и левой пластины для закрытия шва при стыковке двух листов железа. На каждом из плечиков доспехов размещен медный наплечник с позолоченным рисунком дракона, а каждая подмышечная впадина украшена подмышечной пластиной в форме облака. На животе имеется трапециевидная накладка, которая является передней защитой стыка двух листов железа (так называемая «передняя загородка»). Такая же конфигурация находится и на левой стороне пояса («левая загородка»). На левой и правой сторонах верхнего одеяния золотой нитью вышит взлетающий дракон: его тело вышито красными и зелеными нитями, а облако пламени – золотыми нитями. В центре на спине верхнего одеяния – еще один дракон, на левом и правом полукруглых наплечниках – также по золотому дракону. В месте соединения наплечников с одеждой есть три медные пряжки для удобного соединения. Медные наплечники украшены ажурными

узорами с изображением драконов, облаков и восьми сокровищ, а также инкрустированы коралловыми бусами, лазуритом, жемчугом, бирюзой и т.д. Большинство драгоценных камней утеряны, остались только коралловые бусы и бирюза на одном плече. Всего на нижней части одеяния вышито шесть драконов, по одному идущему дракону – на переднем и заднем разрезах, два идущих дракона – снизу юбки, между двумя драконами друг напротив друга размещены жемчужины, узоры облаков, жезлов жуи и другие узоры, внутри расположены железные пластины.

Шлем доспехов поврежден; его настоящий вес 1,875 кг, остаточный вес одеяния – 13,025 кг, а общий вес – 14,9 кг, что не слишком тяжело для военного похода.

Заключение. Таим образом, история развития доспехов Китая началась в глубокой древности и продолжалась до эпохи династии Цин. Специфика использованных материалов, конструкция и набор составных элементов зависел от особенностей ведения войны. Отличительной особенностью обладали доспехи китайских императоров, которые носили их не только в процессе сражений и для защиты тела, но и во время церемоний, праздников и охоты. Поэтому подобные доспехи отличались высокохудожественным декором, обилием драгоценных камней и металлов в своем украшении, а также облегченной структурой брони. Императорские доспехи украшались символическими образами (драконами, семью сокровищами), которые изображались в определенном – «императорском» – цвете (желтый и красный).

ЛИТЕРАТУРА

1. Ян, Хун. Коллекция древнего китайского оружия / Хун Ян. – Пекин: Издательство культурных реликвий, 1985. – 415 с.
2. Лю, Юнхуа. Древние китайские военные костюмы / Юнхуа Лю. – Шанхай: Шанхайское издательство древних книг, 2001. – 210 с.

Поступила в редакцию 28.02.2023

УДК 316.73:327(510)

Социодинамика культуры современного Китая в контексте геополитического фактора

Ли Цян

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

В статье рассматривается роль структуры геополитического фактора в социодинамике культуры современного Китая. Фрагментированная география Китая, муссонный климат и геополитическая модель «суша–море» во многом определили внешнюю форму и внутренний темперамент китайской цивилизации. Дефицит ресурсов и вызванная им открытость экономики оказали глубокое влияние на сегодняшнюю китайскую культуру. Культурная политика в разное время в меняющихся политических условиях направляла, сдерживала и тормозила развитие культуры и ее индустрии. Важное значение в развитии нынешнего Китая имеет социальная структура «гуаньси», в том числе и ее традиционный уклад (порядок), который постепенно адаптируется к актуальным социокультурным условиям, но чаще всего является конфликтным, приводит к разделению коллективных культурных идентичностей.

Ключевые слова: геополитика, цивилизация, культурная индустрия, культурная политика, общество «гуаньси».

(Искусство и культура. – 2023. – № 3(51). – С. 55–59)

Modern China's Sociodynamics of Culture in the Context of Geopolitical Factor

Li Qiang

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

The article examines the role of the structure of the geopolitical factor in the social dynamics of the culture of modern China. China's fragmented geography, monsoon climate, and land–sea geopolitical pattern have largely determined the outward form and inward temperament of Chinese civilization. The scarcity of resources and the resulting economic openness have had a profound effect on contemporary Chinese culture. Cultural policy at different times in changing political conditions directed, restrained and hindered the development of culture and the cultural industry. Of great importance in the development of modern China is the social structure of "Guanxi", including its traditional way (order), which gradually adapts to modern social and cultural conditions, but most often is in conflict, leads to the separation of collective cultural identities.

Key words: geopolitics, civilization, cultural industry, cultural policy, "Guanxi" society.

(Art and Cultur. – 2023. – № 3(51). – P. 55–59)

Геополитика – это научно обоснованное направление общественной мысли, изучающее географическое влияние на соотношение сил в международной политике. Теоретики геополитики стремились продемонстрировать при определении внешней политики значимость таких соображений, как приобретение естественных границ, доступ к ключевым морским путям и контроль над стратегически важными территориями суши. Впервые этот термин был введен в начале XX века шведским политологом Рудольфом Кьелленом. В современном гуманитарном дискурсе геополитика широко

используется как расплывчатый синоним международной политики [1]. Традиционными геополитическими факторами являются географические, политические, экономические, военные, экологические, демографические, культурно-религиозные, этнические и т.д. В силу глубокой трансформации мира под воздействием технологической революции и глобализации понятие «пространство» в классической геополитике стало менее важным. Сегодня взаимное проникновение и влияние различных социокультурных элементов значительно усложнило структуру геополитических

Адрес для корреспонденции: e-mail: 1565400393@qq.com – Ли Цян

факторов, именно в этой среде развиваются и изменяются китайское общество и культура. Для анализа социодинамики современной китайской культуры особое значение имеют такие компоненты геополитического фактора, как географические, экономические, политические и историко-культурные.

Цель статьи – определить влияние структурообразующих компонентов геополитических детерминант Поднебесной на социодинамику современной китайской культуры.

Географический фактор – формообразующий фактор китайской цивилизации.

Обширная территория Китая охватывает пять температурных зон: холодную умеренную, среднюю умеренную, теплую умеренную, субтропическую и тропическую, включая Цинхай-Тибетскую альпийскую зону. Большинство растений и животных в мире могут найти подходящие места для выращивания в Китае, который отличается разнообразным климатом, поэтому Китай очень богат видовыми ресурсами. В результате этого китайцы смогли создать разнообразную культуру питания и культуру традиционной медицины. В стране преобладают горы и плоскогорья, пересеченный рельеф образует естественный географический барьер, который стал основой культурной модели Китая «В десяти милях разные нравы, в ста милях разные обычаи (十里不同风, 百里不同俗, “Что город, то норы, что деревня, то обычаи”).» [2]. Большинство районов Китая находятся в субтропической и умеренной зонах, которые пригодны для проживания человека. В восточном регионе есть большие аллювиальные равнины, плодородные земли и множество крупных рек и озер. Восточноазиатский муссон из года в год приносит обильное тепло и осадки, что крайне полезно для роста продовольственных культур, в результате возникла муссонная сельскохозяйственная цивилизация, заложившая фундамент китайской и даже восточноазиатской цивилизации [2]. Однако муссоны приносят не только осадки и жару, но и частые наводнения, засухи и другие метеорологические катаклизмы. Борьба за выживание против стихийных бедствий всегда играла важную роль в жизни китайского общества с древних времен. Во время долгой борьбы за выживание, у китайцев постепенно сформировалось понятие, что законы природы не меняются для хороших или плохих императоров (天行有常, 不为尧存, 不为桀亡), и сложилась идея, что человек всегда победит силы природы (人定胜天). Поэтому концепция верховного бога и монотеистическая система не могли возникнуть

в такой среде. Это одно из основных различий между китайской и западной цивилизациями. Следует также отметить, что Китай имеет 18 000 километров береговой линии, более 6500 островов и морскую площадь в 3,3 миллиона квадратных километров. В Гуандуне, Фуцзяни, Чжэцзяне и других прибрежных провинциях Китая культура и гуманистический дух отражают очевидные морские особенности. Жители прибрежных районов обычно более свободолюбивы, чем жители внутренних районов. Даже сегодня жители прибрежных районов южного Китая воспринимают новые вещи и социальные перемены значительно быстрее, чем жители внутренних районов, и, похоже, они лучше зарабатывают деньги. С древних времен в Китае процветали морская торговля и морская культура. При династии Цинь императоры уделяли внимание морской территории. Во времена Сун и Юань Китай уже имел развитое морское судоходство, включая технологии, систему государственного управления и частные коммерческие операции, а также обширные торговые связи с Юго-Восточной Азией, Аравией и Африкой. Даже строгая политика морского эмбарго династий Мин и Цин не смогла остановить морскую торговлю [3]. Сегодня многие родственники китайцев из Юго-Восточной Азии все еще живут в Гуандуне, Фуцзяни и других провинциях как китайские граждане.

Экономический компонент геополитической детерминанты. Для Китая нехватка ресурсов определяет основополагающую логику китайского общества. Из-за жестких ограничений ресурсных условий экономика Китая долгое время находилась в цикле низкоуровневой экономики мелких фермеров, противоречие между людьми и землей было очень острым. Непрерывное увеличение численности населения привело к усилению эффекта инволюции, что в конечном итоге повлияло на периодические сбои в управлении и военные потрясения [4]. Эта проблема немного ослабла в начале 1950-х годов, но быстро актуализировалась из-за влияния индустриализации и, как известно, в 1960-х годах переросла во всеобщий голод почти по всей стране. Коллективная память о длительном голоде в настоящее время стала символом различия между поколениями в современном Китае, что отражено в китайских литературных и художественных произведениях и культурных дискуссиях сегодня – большинство китайцев старше 50 лет все еще помнят нелегкие годы прошлого. Для того чтобы вырваться из порочного круга экономики мелких фермеров

и взаимодействовать с внешним миром в области ресурсов, рабочей силы, технологий и других элементов, Китаю необходима была открытость. Исторический опыт показывает, что открытость отсталых стран внешнему миру часто приводит к тому, что развитые страны оказывают влияние на их культуру. В Китае это проявляется в виде культурных изменений, вызванных преобразованиями в экономической структуре. Например, промышленные проекты, осуществляемые при содействии Советского Союза в Китае в 1950-х годах, сопровождалась внедрением системы управления, языка и культуры. Популярность русской музыки и литературных произведений стала символом изменений в китайской культуре в этот период. При внедрении западных передовых промышленных проектов в 1970-х годах также было необходимо изучить организационное управление и методы мышления западных предприятий. Передовые технологии, отличное качество продукции и высокая заработная плата западных компаний постепенно вызвали всеобщее восхищение Западом в обществе. В наши дни говорить по-английски, пить кофе в сети «Starbucks» и носить одежду иностранных брендов есть характерные черты элитарной культуры. Эти символы и метафоры символов распространяются через современные средства массовой информации, через продукты массовой культуры, такие как романы, фильмы и телевизионные драмы, и быстро становятся мейнстримом в китайском обществе. Открытость Китая позволила иностранным культурам быстро распространиться в Китае, но это также привело к разрушению местной традиционной культуры. Особенно с 1990-х годов тенденция коммерциализации выразилась в резком сокращении разнообразия китайской культуры. Чрезмерная эксплуатация исторических и культурных ресурсов способствовала необратимому разрушению большого числа объектов природного и культурного наследия, представляющих высокую историческую и культурную ценность. Кроме того, по сравнению с уровнем экономического развития культурная индустрия Китая до сих пор экстенсивна. Долгосрочный кризис в сфере культурной индустрии вызвал такие проблемы, как небольшой общий объем культурных индустрий, слабое развитие субъектов рынка услуг в сфере культуры, несистемная производственная структура и нечеткое планирование [5]. По мере расширения экономики Китая потребность в коммуникации с внешним миром будет расти, а повышение социально-экономических стандартов предъявит

более высокие требования к культуре. В связи с этим можно предположить, что в будущем открытость Китая будет присуща большим регионам и выразится в активном взаимодействии с еще большим количеством стран, нежели только с Западом.

Политический компонент в системе геокультуры КНР. До середины XX века китайская политика часто испытывала большие колебания, а тенденции культурной политики часто повторялись. В первые тридцать лет КНР из-за материального дефицита, внешней блокады и угрозы войны цели культурной политики Китая служили установлению лидерства марксистской мысли, укреплению социалистической системы и подготовке к мобилизации. Но именно в этот период радикальное направление мысли, известное как «левый уклон (左倾)», в значительной степени повлияло на культурную политику. Коммунистическая партия Китая настаивала на том, что литература и искусство служат политике, но она чрезмерно подчеркивает классовую природу культуры. Особенно в движениях «Антиправая кампания (反右倾斗争)» и «Культурная революция (文化大革命)» был затронут и разрушен общественный порядок, учителя и интеллектуалы подавлялись, литературное и художественное творчество строго ограничивалось. Традиционная культура была разрушена в больших масштабах во имя лозунга «Сокрушить четыре пережитка (破四旧): старые обычаи, старая культура, старые привычки, старые идеи» [6]. После реформы и открытости правительство быстро изменило свою культурную политику, отказалось от активизма и сняло ограничения на литературное и художественное творчество, что позволило культурной сфере динамично развиваться. Появились рефлексующие и критические литературные произведения направления «левый уклон», а также иностранные литературные и художественные произведения, переведенные на китайский язык. Культурный голод и жажда китайского народа были в значительной степени удовлетворены. Даже расцвет китайской литературы и мысли в 1980-х годах был назван китайским «Просвещением». Но в то же время быстрое экономическое развитие, стремительная трансформация страны и влияние иностранных культур также привели к хаосу в обществе. В условиях децентрализации государственной власти и приоритизации экономических выгод местные органы власти в Китае направляют средства на быструю реализацию местных культурных проектов и поощряют

значительный вклад внешних культурных инвестиций. Это разрушало принцип системной национальной культурной политики и ослабляло роль государства в руководстве культурой. После прихода Си Цзиньпина к власти тренды китайской культурной политики изменились. Цензура произведений стала более строгой, чем раньше, и используется как инструмент политики для определения направления развития культуры и защиты местной культурной индустрии. Например, государство ввело ограничения на общее количество и тематику зарубежных фильмов и телесериалов, а также усилило цензуру и отбор корейских идол-сериалов и японской аниме-продукции. Кроме того, государственные законодательные органы управления искусством и культурой, а также отраслевые ассоциации приняли более конкретные законы в отношении индустрии культуры. Например, Китайская ассоциация индустрии кино и телевидения заявляет, что вознаграждение актеров и актрис не должно превышать 40% от общей стоимости кино- и телепродукции. Национальная администрация радио и телевидения (NRTA) установила, что вознаграждение за один эпизод эстрадного шоу не должно превышать 800 000 юаней, и потребовала от местных телеканалов и онлайн-платформ сократить трансляцию и продвижение развлекательных эстрадных шоу, а также строго запретить распространение вульгарной культуры, наставления слепо следовать за знаменитостями, пропаганду поклонения деньгам и т.д. [7].

Историко-культурный компонент геополитики как ядро китайской цивилизации. Из всех традиций ни одна не оказала более значительного влияния на динамику современного китайского общества, чем особая китайская модель социальных отношений. Китайские ученые долгое время рассматривали традиционное китайское естественное экономическое сообщество как «знакомое, свободное от чужаков общество». Фэй Сяотун определяет эту модель как «концентрическую градацию родственных связей». В этой системе каждый человек помещает себя в центр собственных отношений и относится к другим через свою близость к ним, образуя систему убывающей связанности от центра к краю, подобно ряби, создаваемой камнем, брошенным в воду, и наложение множества отдельных пульсаций создает сетку «гуаньси» [8]. Основная ценность «гуаньси» уходит корнями в конфуцианство. Конфуций говорил, что все люди – братья (四海之内皆兄弟), а гуманный человек – это тот,

кто помогает другим установить то, что он сам хочет установить, и достичь того, чего он сам хочет достичь (己欲立而立人, 己欲达而达人). Помощь другим – это конкретное проявление главной конфуцианской идеи «Жэнь (仁, человеколюбие, гуманность)» и считается самым благородным поступком. В обществе, состоящем из родственников и знакомых, отношения между членами семьи также регулируются конфуцианской этикой. Один из постулатов Конфуция гласит, что пусть царь остается царем, министр – министром, отец – отцом, сын – сыном (君君, 臣臣, 父父, 子子). Он считал, что каждый должен следовать установленному порядку и выполнять свою часть работы. Многие традиционные идеи включены в систему «гуаньси» – это не только основа социальной деятельности китайского народа, но она несет в себе большую часть традиционной китайской культуры. Однако в связи с индустриализацией и урбанизацией система «гуаньси» в китайском обществе приобрела два противоположных аспекта: с одной стороны, в небольших городах и деревнях оно все еще может расти и проникать в различные современные сферы жизни и демонстрировать тенденцию к росту социального влияния; с другой стороны, в новой социально-экономической системе, построенной по образцу западной социальной системы, новые китайские граждане отчаянно стремятся вырваться из его оков, то есть чисто экономические связи интересов и сложившаяся правовая система растворяют традиционную модель гуаньси. Это противоречие сильно выражается в современных литературных произведениях и мировоззренческих идеях. В последние годы в дискуссиях о традиционной культуре и при изображении в фильмах и драмах «гуаньси» описывается как вредное, отвратительное и крайне оскорбительное, что часто приводит к критике конфуцианской этики и морали. Сегодня в китайских масс-медиа критика традиционного гуаньсийского общества стала политически корректным нарративом. Но в реальной жизни люди редко обсуждают эту тему. В больших городах китайцы живут без барьеров в современных институтах и экономических отношениях, а в маленьких городах и деревнях присущие им представления и реалии жизни заставляют людей все больше полагаться на гуаньси. В сочетании с усилением этого концептуального и практического разрыва существующими средствами коммуникации когнитивные и идеологические расхождения между различными социальными

группами в Китае фактически увеличиваются. Важно отметить, что для китайского общества, находящегося в периоде культурного перехода, риск культурной фрагментации, вызванной столкновением традиционной и современной культуры, несомненно присутствует и имеет тенденцию к усилению.

Заключение. Таким образом, роль геополитических детерминант в социодинамике современной китайской культуры многогранна. Уникальные географические условия и экологические характеристики китайской цивилизации задали общий эволюционный путь и направление, а географические условия как суши, так и моря придали китайской континентальной цивилизации морской характер в культуре конкретных регионов. Стратегия развития, ориентированная на внешний мир, из-за нехватки ресурсов обусловила в Китае необходимость принятия глубоких перемен, связанных с открытием внешних границ для капиталов и интеллектуальных инвестиций в культуру страны. В политическом аспекте в современном Китае постепенно формируется стабильная среда для развития индустрии культуры, совершенствуется нормативно-правовая база и культурная политика в целом. Историко-культурные условия социодинамики китайской культуры обусловили ряд противоречий в социокультурной среде, так как интернет-медиа вступают в конфронтацию с традиционной культурой, в результате чего постепенно возникает разделение культурной идентичности.

ЛИТЕРАТУРА

1. 刘从德:《地缘政治学导论》,中国人民大学出版社,北京,2010,54页= Лю, Конгде. Введение в геополитические исследования / Конгде Лю. – Пекин: Издательство китайского университета Жэньминь, 2010. – С. 54.
2. 王伟,王声跃:《论中国传统文化与地理环境的关系》,玉溪师范学院学报,2003(11),51–54页= Шэньюэ, Ван. О взаимосвязи между традиционной китайской культурой и географической средой / Ван Шэньюэ, Ван Вэй // Журнал нормального университета Юси. – 2003. – № 11. – С. 51–54.
3. 周笑笑:《历史和国际视野下的中国海洋文化自信建构》,文化创新比较研究,2022(17),174–178页= Чжоу, Сяосяо. Формирование уверенности в себе в китайской морской культуре с исторической и международной точки зрения / Сяосяо Чжоу // Сравнительное исследование культурных инноваций. – 2022. – № 17. – С. 174–178.
4. 陈平:《中国单一封闭的小农经济结构分析》,学习与探索,1982(02),4–20页= Чэнь, Пин. Анализ экономической структуры одиночных и закрытых мелких фермеров Китая / Пин Чэнь // Обучение и исследование. – 1982. – № 02. – С. 4–20.
5. 郑敏,周小华:《我国文化产业政策体系中存在的问题及原因分析》,新西部(理论版),2016(18),69–70页= Сяохуа, Чжоу. Анализ проблем и причин в системе политики культурной индустрии Китая / Чжоу Сяохуа, Чжэн Мин // Новый Запад (теоретическое издание). – 2016. – № 18. – С. 69–70.
6. 刘亚培:《建国后(1949–1976)党的文化政策演变及其思考》,浙江大学硕士论文,2013,16–26页= Лю, Япэй. Эволюция культурной политики партии и ее мышления после основания Китайской Народной Республики (1949–1976) / Япэй Лю // Магистерская диссертация Чжэцзянского университета. – 2013. – С. 16–26.
7. 《限制“天价片酬”电视剧网剧“限酬令”发布》,广电时评,2017(19),4页= Чтобы ограничить «заоблачные гонорары актеров», был издан «приказ об ограничении заработной платы» для телесериалов и онлайн-драм // Обзор времени радио и телевидения. – 2017. – № 19. – С. 4.
8. 周大鸣:《差序格局与中国人的关系研究》,中央民族大学学报(哲学社会科学版),2022(01),17–24页= Чжоу, Дамин. Исследование взаимосвязи между паттерном дифференциальной последовательности и китайским народом / Дамин Чжоу // Журнал китайского университета Минзу (издание по философии и социальным наукам). – 2022. – № 01. – С. 17–24.

Поступила в редакцию 17.01.2023

Содержательный и организационный аспекты информационного сопровождения самостоятельной работы студентов художественных специальностей в условиях библиотеки

Любченко О.А.

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

В статье рассматривается актуальная в контексте современной образовательной парадигмы проблема организации информационного сопровождения самостоятельной работы студентов художественных специальностей учреждения высшего образования в условиях университетской библиотеки. Определены место и роль самостоятельной работы в структуре образовательной деятельности обучающихся, выявлены факторы, позволяющие повысить ее качество и эффективность, исходя из понимания специфики будущей профессиональной деятельности, а именно умений применять знания в области арт-менеджмента и активно использовать информационно-коммуникационные системы. Обоснованы принципы организационного плана, положенные в основу информационного сопровождения самостоятельной работы студентов в библиотеке (многокомпонентности, актуализации, сохранения познавательной активности, персонификации), а также перспективные направления в информационно-библиотечной деятельности, позволяющие поддерживать данную систему в рабочем состоянии.

Представлены функциональные возможности личного кабинета студента, что выступает инструментом персонифицированного информационного сопровождения и является единой точкой доступа к информации образовательного характера. Данный информационно-поисковый сервис, аккумулируя сведения о пользователе, позволяет реализовать адресное предоставление информации с учетом характера решаемых задач и результатов анализа его краткосрочных и долгосрочных запросов. В основу разработки кабинета были положены следующие технологии: опережающего запроса, распределенной подачи информации, удаленной работы с пользователями и мультимедиа.

Ключевые слова: информационное сопровождение, организация информационного сопровождения, технологии информационного сопровождения, студенты художественных специальностей, самостоятельная работа студентов, учреждения высшего образования, университетские библиотеки.

(Искусство и культура. – 2023. – № 3(51). – С. 60–64)

Content and Organizational Aspects of Information Support for Art Students' Self-Guided Work in the Conditions of the Library

Lyubchenko O.A.

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

The article deals with the topical, in the context of modern educational paradigm, problem of information support for self-guided work of art students at a higher education establishment in the university library. The place and role of self-guided work in the structure of educational activity of students are identified; the factors allowing enhancing its quality and efficiency, based on the understanding of specificity of future professional activity, namely the ability to apply knowledge in the field of art-management and actively use the information-communication systems are revealed. Organization principles underlying the information support for students' self-guided work in the library (multi-component, actualization principle, principle of cognitive activity preservation, personification principle), as well as perspective directions in information and library activity, allowing to maintain this system in working condition are substantiated.

Адрес для корреспонденции: e-mail: lyubchenko00@mail.ru – О.А. Любченко

The functionality of the student's personal account, which serves as a tool of personalized information support and is a single point of access to educational information, is presented. This information retrieval service, accumulating information about the user, allows to realize the target provision of information taking into account the nature of the tasks and the results of analysis of his/her short-term and long-term requests. The following technologies were used as the basis for developing the cabinet: anticipatory query; distributed information delivery; remote work with users and multimedia.

Key words: *information support, organization of information support, information support technology, art students, students' self-guided work, higher education establishments, university libraries.*

(Art and Cultur. – 2023. – № 3(51). – P. 60–64)

На современном этапе развития высшее образование находится под влиянием процессов глобализации, перехода к новым производственным технологиям, когда знание становится помимо гаранта стабильного социально-экономического развития государства, еще и долгосрочным вкладом «капитала» в каждого отдельного человека, что ведет к обновлению содержания всей образовательной деятельности. Качество художественного образования определяется рядом факторов, в том числе и формированием опыта творческого мышления, основу которого составляют такие значимые для художника личностные качества, как «субъектная культурная позиция, оригинальность, образность и креативность» [1]. Поэтому в ходе образовательного процесса студенты художественных специальностей должны овладеть помимо профессиональных компетенций еще и методами самостоятельного приобретения нового знания, что в дальнейшем будет способствовать их творческой самореализации.

Сегодня проблеме самостоятельной работы в высшей школе уделяется особое внимание по ряду причин. Прежде всего речь идет о повышении роли самостоятельной познавательной деятельности в структуре образовательной, что обусловлено процессами информатизации, внедрением технологий дистанционного обучения и значительным ростом роли технологий самообразования. Также особый акцент сделан на формировании таких личностно-профессиональных качеств студентов, которые позволяют самостоятельно мыслить и принимать творческие решения, способствующие самореализации молодых специалистов в профессиональной сфере. Поэтому создание эффективной системы информационного сопровождения самостоятельной работы видится нам одним из перспективных направлений деятельности университетских библиотек, традиционно включенных в образовательный процесс и научные исследования, что является возможным благодаря организации доступа именно к тем источникам информации, которые лучше всего отражают историко-художественный процесс и культуруформирующий опыт мастеров искусства.

Цель статьи – определить специфику в организации самостоятельной работы студентов художественных специальностей в контексте ее места и роли в профессиональной подготовке будущих специалистов высшей квалификации и раскрыть как содержательные, так и организационные аспекты информационного сопровождения данного вида деятельности в условиях библиотеки учреждения высшего образования.

Самостоятельная работа в структуре познавательной деятельности. К проблеме самостоятельной работы обращались многие представители педагогической науки, среди которых наибольший интерес, применительно к предметному полю проводимого нами исследования (система высшего образования), представляют работы О.В. Акуловой, Л.Г. Вяткиной, И.А. Зимней, И.В. Козакова, А.Г. Молибога, Л.К. Наумова, П.И. Пидкасистого, П.В. Семашко. За основу рассмотрения данной дефиниции нами взяты положения деятельностного подхода, когда для формирования профессионально компетентной личности знания, полученные в результате глубокого анализа информации, находят непосредственное применение в практической деятельности и усваиваются в ее контексте. Исходя из этого наиболее точным представляется определение, предложенное П.И. Пидкасистым, в котором самостоятельная работа выступает средством обучения, так как «в каждой конкретной ситуации усвоение соответствует конкретной дидактической цели и задаче, а также вырабатывает у учащихся психологическую установку на самостоятельное систематическое пополнение своих знаний и выработку умений ориентироваться в потоке информации» [2].

Самостоятельная работа студентов предполагает стимулирование мыслительной, научно-исследовательской, поисковой и аналитической деятельности и поэтому должна быть упорядоченной и системной. Специфика ее организации обуславливается содержанием конкретного учебного предмета, количеством часов для его изучения, разнообразием учебных заданий для самостоятельного выполнения, личностными характеристиками обучающихся и системой

организационно-педагогических условий, в которых протекает образовательный процесс.

Одной из наиболее часто применяемых классификаций в отношении самостоятельной работы является ее подразделение на репродуктивную, реконструктивную и творческую. В рамках репродуктивной деятельности предусмотрено выполнение упражнений по образцу и, соответственно, закрепление ранее приобретенных знаний, умений и навыков посредством таких процессов, как осмысление и запоминание. Реконструктивная самостоятельная работа предполагает «перестройку» решений и получение нового информационного продукта, например, аннотации, реферата, тезисов. Творческая самостоятельная работа требует от студентов максимальной самостоятельности в суждениях при решении стоящих вопросов на основе глубокого анализа поступающей информации.

Причиной активизации самостоятельной работы как вида деятельности выступает, в первую очередь, недостаток информации, необходимой для генерации нового знания, которое в данный момент является потребностью. А ценность этой работы заключается в формировании умений аналитико-синтетической обработки, когда получение информации подвергается анализу с точки зрения ее значимости, сравнивается и сопоставляется с уже имеющейся, обобщается и становится материалом для создания чего-то нового. Повышению эффективности самостоятельной работы в таких условиях способствуют современные образовательные технологии, достаточное количество учебных материалов, находящихся в свободном доступе, комфортные рабочие места, оснащенные современным оборудованием и необходимым программным обеспечением. Все вышесказанное может быть реализовано усилиями современной библиотеки учреждения высшего образования.

Содержательные и организационные аспекты информационного сопровождения. Рассматривая состояние художественного образования ряд исследователей отмечают тревожные тенденции, среди которых называют прагматизацию (ценность образования заключается лишь в получении материального блага) и сциентизацию, которая связана с дегуманизацией общества в целом и образования как его подсистемы. Сегодня арт-ресурсы, составляющие базис информационного сопровождения художественной сферы, представляют собой относительно самостоятельное собрание документов по искусству, которое не стремится к системной интеграции. Это объясняется рядом

причин. Одной из них является недостаточный уровень информационной компетентности студентов творческих специальностей, который не позволяет воспользоваться новыми информационно-поисковыми сервисами. Кроме того, сегодня на информационном рынке существует достаточно большое количество разрозненных поставщиков арт-ресурсов, которые в ряде случаев являются лишь копиями и вызывают информационный шум, а также привыкание к использованию некачественного информационного продукта, что мешает «глубокому погружению в образы искусства, поиску самостоятельных творческих и исследовательских подходов, осмыслению ценностей, которые хранятся в культурном наследии» [3]. Однако намечаются и положительные изменения, например, можно отметить все большее осознание со стороны творческих личностей того факта, что успех профессиональной деятельности в нынешних условиях зависит от умения применять знания в области арт-менеджмента и использовать информационно-коммуникационные системы. Поэтому построение системы информационного сопровождения, которая бы отвечала потребностям современного пользователя, связано с решением проблемы организации доступа к достоверной информации, представленной как в печатной, так и электронной формах.

Проблема интенсификации образовательного процесса за счет уменьшения рутинной работы студентов и оптимизации рассматривается нами именно с точки зрения организации информационной подготовки студентов в университетской библиотеке. Объясняется это тем, что в ряде случаев руководство самостоятельной работой студентов в ходе образовательного процесса сводится к тому, что преподаватели дают студенту лишь тему для дальнейшего самостоятельного изучения. А выбор оптимального способа получения информации зависит непосредственно от самого обучающегося. От умения ориентироваться в образовательной среде библиотеки с ее значительными информационными ресурсами, представленными как в традиционном виде, так и на современных электронных носителях, зависит эффективность его самостоятельной работы, а также количество времени, затрачиваемое на поиск необходимых документов.

Поэтому возможность оперативно и полно предоставлять информационные ресурсы, гарантировать принципиально новый уровень получения и обобщения знаний, их распространения и использования требует инновационных подходов к построению особой библиотечной образовательной среды, в которой

сконцентрирована, прежде всего, специализированная отраслевая информация. Среда позволяет сработать на перспективу, создав комфортные информационно-интеллектуальные условия, которые достаточно эффективно решают задачи самостоятельной работы и, соответственно, современного художественного образования, и рассматривается нами как «системный информационно-педагогический конструкт, включающий средства управления процессом информационного обеспечения и объединяющий информационное и техническое оснащение, что способствует развитию умения ориентироваться в информационных потоках» [4].

Сегодня в отечественной науке разрабатываются организационные аспекты информационного сопровождения студентов творческих специальностей, системообразующим элементом которых являются информационные потребности, которые выступают составляющей художественно-практической деятельности. Так, А.З. Юрковецкая предлагает выделять «информационные потребности в овладении основами дела и технологиями, умениями, приемами, информационные потребности уровня овладения наследием в данном виде деятельности, информационные потребности становления личности как деятеля, выработки собственной системы деятельности, синтеза традиций и новаторства» [5]. Вопрос изучения информационных потребностей является одним из основополагающих, так как во многом определяет построение системы информационного сопровождения самостоятельной работы. За основу данной системы, формируемой в условиях университетской библиотеки, нами взяты следующие организационные принципы:

- многокомпонентности, согласно которому библиотека должна быть оснащена единой точкой доступа к образовательным ресурсам, в числе которых информационно-поисковые сервисы, базы данных, институциональный репозиторий, инструменты тренинга и контроля знаний;

- актуализации, реализация которого обеспечивает оперативное обновление контента в соответствии с целями и задачами художественного образования в целом, а также отдельных академических дисциплин, предусмотренных учебным планом конкретной специальности, и возможно при активном использовании информационно-коммуникационных технологий;

- поддержания познавательной активности студентов, связанный с разработкой и

внедрением в работу библиотеки определенного набора инструментов, с помощью которых каким-то новым способом происходит освоение необходимого знания, полученного из актуальных источников;

- персонализации, применение которого гарантирует каждому студенту индивидуальное информационное сопровождение их самостоятельной работы с учетом запросов и уровня подготовки.

Основу системы современных арт-ресурсов, представленных в библиотеке, составляют коллекции документов по известным видам пластических искусств, сформированные в соответствии с образовательными программами и принципом художественной оценки. Главными задачами, реализуемыми по средствам информационного сопровождения, являются: максимально полное удовлетворение потребностей обучающихся в наиболее актуальной информации, оперативное доведение достижений научных исследований, обеспечение студентов содержательной образовательной информацией и инструментами коррекции и контроля полученных знаний.

Современные технологии информационного сопровождения. Повышение эффективности самостоятельной работы студентов художественных специальностей средствами университетской библиотеки в сегодняшних условиях достигается благодаря активному применению информационно-коммуникационных технологий, реализации педагогического воздействия с использованием совокупности продуктивных и операционных методов, разработке и внедрению новых сервисов, обеспечивающих персонализированное информационное сопровождение. Одним из таких инструментов, который представляет собой единую точку доступа к информации образовательного характера в соответствии со статусом пользователя библиотеки (студент, аспирант, преподаватель), является личный кабинет. Данный информационно-поисковый сервис позволяет, анализируя краткосрочные и долгосрочные запросы потребителей информации, реализовать адресное предоставление информации с учетом характера решаемых задач в текущий момент времени, а также на перспективу, способствует коммуникации, в том числе и в виртуальной среде, и обеспечивает доступ к различного рода информации. Функциональные возможности личного кабинета разработаны на основе применения следующих технологий. Технология распределенной подачи информации, которая позволяет формировать подборку источников

информации, детализируя запросы и устанавливая межпредметные связи, тем самым устраняя информационный шум. Технология опережающего запроса, которая используется в ситуациях, когда студенту сложно сформулировать свою информационную потребность, и система сама, анализируя его предыдущие поисковые запросы, предлагает обратиться к релевантным, с ее точки зрения, документами. Организовать информационное сопровождение самостоятельной работы в дистанционном режиме возможно по средствам технологии удаленной работы. Технология мультимедиа строится на применении «современных способов и систем информационного обмена, обеспечивающих операции сбора, накопления, хранения, обработки и передачи информации» [6]. Поэтому данный сервис, с одной стороны, накапливая информацию о своих пользователях и их информационных запросах, а с другой – постоянно наращивая образовательные ресурсы, может обеспечить базовое целевое оснащение пользователей качественной информацией, необходимой для самостоятельной работы, тем самым корректируя ценностно-целевые ориентации студентов в образовательном процессе.

Кроме того данные технологии позволяют реализовать на качественно новом уровне следующие направления информационного сопровождения в условиях университетской библиотеки: 1) максимально полно аккумулировать отраслевую информацию в соответствии с профилем обучения; 2) подготовить аналитическую, статистическую и библиографическую информацию посредством глубокого анализа отраслевых документных потоков; 3) сформировать распределенные базы данных, в том числе и полнотекстовые, как в различных предметных областях, так и по разным учебным дисциплинам; 4) создать разветвленный справочно-поисковый аппарат и построить систему поиска информации; 5) расширить спектр удаленных онлайн-каналов обслуживания ресурсами; 6) организовать консультационную помощь по вопросам информационного поиска и доступа к образовательным ресурсам; 7) сформировать информационную компетентность студентов.

Эффективность же процесса информационного сопровождения самостоятельной работы студентов во многом определяется наличием необходимого программного обеспечения, а также готовностью современного библиотечного персонала поддерживать в актуальном состоянии систему информационного обеспечения.

Заключение. Таким образом, проблема информационного сопровождения самостоятельной работы студентов, получающих высшее художественное образование, традиционно важна для университетской библиотеки, так как именно она имеет необходимый опыт и ресурсный потенциал, который можно направить на повышение качества образовательной деятельности обучающихся и приобретение к познанию произведений искусства. Активизация самостоятельной работы, в свою очередь, будет способствовать развитию творческого мышления обучающихся и готовности к самосовершенствованию, что позволит сформировать профессиональную компетентность будущих специалистов с актуальными характеристиками специалиста-профессионала. В данном контексте самостоятельная работа рассматривается как высшая форма организации образовательной деятельности, которая носит интегральный характер и по сути выступает формой самообразования. Также отметим, что целесообразность и возможность содержательного и организационного преобразования информационного сопровождения самостоятельной работы в новых условиях деятельности современной библиотеки учреждения высшего образования требуют постоянного совершенствования и поиска новых организационных решений.

ЛИТЕРАТУРА

1. Лескова, И.А. Формирование художественно-творческого мышления специалистов художественной сферы: автореф. дис. ... канд. пед. наук: 13.00.08 / И.А. Лескова; Волгогр. гос. пед. ун-т. – Волгоград, 2010. – 26 с.
2. Пидкасистый, П.И. Самостоятельная познавательная деятельность школьников в обучении: теоретико-экспериментальное исследование / П.И. Пидкасистый. – М.: Педагогика, 1980. – 240 с.
3. Михайлова, Н.Н. Управляемая реализация тенденций развития профессионального художественного образования / Н.Н. Михайлова. – Режим доступа: https://www.elibrary.ru/download/elibrary_41562491_62460763.pdf. – Дата доступа: 12.06.2023.
4. Любченко, О.А. Библиотечная образовательная среда как средство формирования информационной компетентности студентов технического университета: автореф. дис. ... канд. пед. наук: 05.25.03 / О.А. Любченко; Учреждение образования «Белорусский государственный университет культуры и искусств». – Минск, 2019. – 25 с.
5. Хабибрахманова, С.М. Информационные потребности творческих работников как основа системы библиотечного обслуживания в сфере искусства / С.М. Хабибрахманова // Вестник МГУКИ. – 2014. – № 5. – С. 223–228.
6. Политевич, Е.Э. Использование технологий мультимедиа в формировании информационной культуры студентов библиотечно-информационной сферы [Электронный ресурс] / Е.Э. Политевич // Электронное информационное пространство для науки, образования, культуры: материалы VI Всерос. науч.-практ. конф. Орел, 20 дек. 2018 г. / Орловс. гос. ин-т культуры [и др.]. – Орел, 2019. – Режим доступа: https://elibrary.ru/download/elibrary_37414486_61974618.pdf. – Дата доступа: 04.06.2023.

Поступила в редакцию 04.07.2023

УДК 78.071:159.923.5:331.101:378.6

Ресурсные компоненты личностно-профессиональной позиции педагога-музыканта: теоретический аспект

Романович Е.Е.

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

Современное высшее педагогическое образование ориентировано на поиск резервных возможностей повышения качества образования и качества саморазвития специалистов. В этой связи в научной литературе при изучении вопросов подготовки будущих специалистов актуально использование понятия «ресурс». В статье представлен теоретический аспект понятий «ресурсы», «профессиональная подготовка педагога-музыканта» и «личностно-профессиональные ресурсы педагога-музыканта» в рамках изучения проблемы формирования личностно-профессиональной позиции педагога-музыканта. В качестве ресурсных компонентов данной позиции педагога-музыканта рассматриваются профессионально-личностные ресурсы, являющиеся генераторами его активности в профессиональной деятельности, способствующие инициации поведения и реализующие связь его с субъектами образования.

Представлены интеллектуально-деятельностный (раскрывает резервные интеллектуально-личностные возможности педагога-музыканта и характеризуется способностью к собственному профессиональному и личностному росту, оказывающему влияние на развитие креативности обучающихся в области музыкального искусства), эмоционально-волевой (активизирует потенциал эмоций для достижения высоких результатов деятельности и способствует его профессиональному и личностному росту) и созидательно-творческий (характеризуется способностью создавать и поддерживать в глазах других субъектов образования образ, который наиболее приемлем с точки зрения эффективности воздействия, а также управлять впечатлением, которое педагог-музыкант производит в процессе взаимодействия) ресурсные компоненты, составляющие структуру личностно-профессиональной позиции педагога-музыканта, которые играют ключевую роль в процессах саморегуляции и успешности его профессиональной деятельности.

Ключевые слова: *профессиональная подготовка педагога-музыканта, ресурсные компоненты, личностно-профессиональная позиция.*

(Искусство и культура. – 2023. – № 3(51). – С. 65–69)

Resource Components of the Personal and Professional Position of a Teacher-Musician: Theoretical Aspect

Romanovich E.E.

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

Modern higher pedagogical education is focused on the search for reserve opportunities to improve the quality of education and the quality of self-development of specialists. In this regard, in the scientific literature, when studying the issues of training future specialists, the use of the concept of “resource” is relevant. The article presents the theoretical aspect of the concepts of “resources”, “professional training of a teacher-musician” and “personal and professional resources of a teacher-

Адрес для корреспонденции: e-mail: 375292551101@yandex.ru – Е.Е. Романович

musician" in the framework of studying the problem of the formation of a personal and professional position of a teacher-musician. As resource components of the personal and professional position of a teacher-musician, professional and personal resources are considered, which are generators of his activity in professional activity, contributing to the initiation of behavior and realizing his connection with the subjects of education.

The intellectual-activity approach is presented (it reveals the reserve intellectual and personal capabilities of a teacher-musician and is characterized by the ability to own professional and personal growth, which affects the development of creativity of students in the field of musical art), emotional-volitional (activates the potential of emotions for achieve high performance results and contributing to his professional and personal growth of a teacher-musician) and originative-creative (characterized by the ability to create and maintain in the eyes of other subjects of education an image that is most acceptable from the point of view of the effectiveness of the impact, as well as to manage the impression that the teacher-the musician produces in the process of interaction) resource components that make up the structure of the personal and professional position of the teacher-musician, which play a key role in the processes of self-regulation and the success of his professional activity.

Key words: professional training of a teacher-musician, resource components, personal and professional position.

(Art and Cultur. – 2023. – № 3(51). – P. 65–69)

Современное высшее педагогическое образование ориентировано на поиск резервных возможностей повышения качества образования и саморазвития специалистов. В этой связи в научной литературе актуально использование понятия «ресурс» при изучении вопросов подготовки будущих специалистов. В психологии исследованием проблем, связанных с определением и содержанием ресурсов личности, занимались В.А. Бодров, Н.Е. Водопьянова, И.В. Заусенко; в педагогике рассмотрению проблем повышения эффективности применения ресурсов посвящены работы А.И. Тимонина, А.А. Маленова, Т.Г. Пушкаревой, С.Л. Соловьевой, А.Н. Татарко и др. Но в то же время вопрос использования личностно-профессиональных ресурсов педагогов-музыкантов в профессиональной деятельности является недостаточно изученным. Необходимость осознания специалистом в процессе профессиональной подготовки собственной уникальности и неповторимости, на наш взгляд, ориентирует его на поиск индивидуальных и социально значимых ресурсов, оказывающих интеллектуально-эмоциональное влияние на субъектов образования.

Цель статьи – уточнить понятие «личностно-профессиональные ресурсы» и определить ресурсные компоненты личностно-профессиональной позиции педагога-музыканта.

Под ресурсами в широком значении понимают «запасы, источники или средства чего-либо, которые имеются в наличии и используются при необходимости, обеспечивая изменение объекта» [1].

В педагогике понятие «ресурс» трактуется преимущественно в рамках ресурсного подхода. В.И. Андреев под «ресурсами» понимает «все то, что потенциально, но вместе с тем и реально может быть задействовано и использовано для повышения гарантированности качества образования» [2, с. 3].

По мнению Л.И. Клочковой, «ресурс» – «всегда реальный актив на пути к успешному достижению цели, которым можно пользоваться, расходовать его, накапливать, объединять, разделять, воспроизводить, управлять им и т.д.» [3].

А.И. Тимонин, рассматривая проблему социально-педагогического обеспечения профессионального становления студентов в учреждениях высшего образования, считает, что целесообразно применять термин «ресурсный фонд», который автор понимает как «совокупность актуальных и потенциальных, материальных и нематериальных средств, предназначенных и используемых для решения задач формирования субъектной профессионально-личностной позиции студента в вузе» [4, с. 171]. По мнению автора, ресурсный фонд профессионального становления студентов в высшем учебном заведении включает:

– личностные ресурсы, к которым относят жизненный и социальный опыт, сформированность профессионально и социально значимых качеств личности, уровень личностной компетентности, профессиональные ожидания, профессиональную направленность;

– институциональные ресурсы как реализуемую образовательную программу университета, уровень профессионального мастерства педагогов, возрастной и квалификационный состав педагогического коллектива, наличие инновационной деятельности, используемые технологии обучения, психологический климат коллектива, традиции организации совместной деятельности, стиль управления коллективом, уровень развития методической деятельности педагогов, преобладающие мотивы профессиональной деятельности членов коллектива;

– ресурсы среды, под которыми понимает образовательную среду, установление партнерских отношений с иными

образовательными и социальными учреждениями, учреждениями культуры, общественными организациями, административными органами, предприятиями и организациями в целях оптимизации процесса профессионального становления студента [4, с. 171].

А.И. Тимонин видит ресурсы как «источники будущего действия, внутренние возможности, средства, привлекаемые (используемые) для достижения определенной цели» [5, с. 21]. По мнению исследователя, «ресурс отдельного человека определяется, с одной стороны, личностными характеристиками этого человека, его задатками, способностями, и тем, в какой мере ему хватает умения, упорства и других качеств, чтобы развивать и реализовывать эти задатки и умения. С другой стороны, ресурсы определяются и теми внешними условиями, в которых оказывается этот человек и в которых его задатки и способности могут реализовываться в большей или меньшей степени, а порой и не реализовываться вовсе» [4, с. 171].

В психологии «личностные ресурсы» рассматриваются как индивидуально-психологические особенности, связанные с более успешным осуществлением различных видов деятельности и более высоким уровнем психологического благополучия [6].

С.Л. Соловьева отмечает, что «наличие определенных ресурсов, потенциалов, возможностей расширяет поле деятельности личности, делая более достижимыми значимые цели в жизни». Автор подчеркивает, что вынося «суждение о другом человеке, мы учитываем не только его актуальную ситуацию, но и потенциальные возможности и ресурсы, поскольку резервы и ресурсы – в определенном смысле значимый капитал каждой личности» [7].

Т.Ю. Иванова рассматривает личностные ресурсы как «системные качества в структуре деятельности, служащие для достижения определенной цели» [8, с. 7]. По мнению исследователя, «свойство личности не является ресурсом само по себе, а становится им только в динамическом взаимодействии с другими факторами, приобретая определенную функциональную роль в структуре взаимосвязей переменных» [8, с. 7].

По мнению А.И. Тимониной, ресурсами становятся внутренние возможности человека, переведенные в более высокое качественное состояние, т.е. его активизированные потенциалы [4, с. 170]. Н.М. Касьянова пишет о профессионально-личностном потенциале как многоуровневой интегративной характеристике человека, наиболее полно

проявляющейся и формирующейся в профессиональной сфере жизни человека при наличии положительной мотивации, обеспечивающей ее эффективность, соответствие специалиста нормативным требованиям профессии [9, с. 219]. Автор резюмирует, что профессионально-личностный потенциал в иерархии потенциалов человека находится на высшем уровне.

Таким образом, на основании изученной научной литературы, в качестве ресурсных компонентов личностно-профессиональной позиции педагога-музыканта нами рассматриваются личностно-профессиональные ресурсы педагога-музыканта, являющиеся генераторами его активности в профессиональной деятельности, способствующие инициации поведения и реализующие связь его с субъектами образования, тем самым играя ключевую роль в процессах саморегуляции и успешности профессиональной деятельности.

Для определения ресурсных компонентов личностно-профессиональной позиции педагога-музыканта необходимо раскрыть понятия «педагог-музыкант», «профессиональная подготовка педагога-музыканта» и профессионально значимые качества, необходимые ему в осуществлении профессиональной деятельности. Е.Л. Рудой рассматривает данное понятие «как квалификационную характеристику специалиста, обладающего опытом педагогической, музыкально-исполнительской и культурно-просветительской деятельности, позволяющим реализовать профессиональные компетенции в широком поле социокультурного пространства» [10, с. 3]. Автор определяет понятие «профессиональная подготовка педагога-музыканта» как «концентрированный процесс освоения разных видов деятельности на основе требований ФГОС и взаимосвязи педагогической, исследовательской, культурно-просветительской и проектной деятельности студентов в период обучения» [10, с. 7].

М.А. Джамалханова, исследуя важнейшие профессионально значимые качества современного педагога-музыканта, их роль и место в структуре его профессиональной компетентности, выделяет следующие группы профессионально значимых качеств: интраиндивидуальные (личностные свойства субъекта, направленные на себя), интериндивидуальные (качества, направленные на межличностное взаимодействие), метаиндивидуальные (качества, направленные на активное воздействие на других людей) [11, с. 154]. Автор отмечает, что высокого уровня

профессионального мастерства можно достичь лишь овладев качествами метауровня, которые представляют собой комбинации и сочетания личностных и профессиональных качеств [11, с. 154–155].

Важной для установления ресурсных компонентов личностно-профессиональной позиции педагога-музыканта выступает точка зрения З.И. Колычева, В.А. Щербаковой. Так, авторы констатируют, что в настоящее время «перед образованием поставлена важнейшая задача – преодоление предметоцентристского подхода, изменение, наряду с содержанием, отношений в системе учитель–ученик, формирование образовательных общностей, связанных с включенностью субъектов в образовательные процессы, формированием ценностного отношения к окружающей действительности» [12]. Данные исследователи замечают, что именно в образовании как качественной характеристике общества фокусируются и форма, и содержание социального преобразования человека и человеческого сообщества. В связи с этим они обращают внимание на то, что образование можно и нужно рассматривать как социальное качество общества. При этом считают, что «высшее профессиональное образование как элемент непрерывной и целостной системы образования общества призвано выполнять те же социальные функции, одновременно отличаясь при этом спецификой, и с одной стороны – отражает качественные изменения образования и общества, с другой – формирует их новое качество» [12, с. 20]. В этом случае, по мнению авторов, наиболее важной функцией высшей школы является обеспечение качества человеческих ресурсов, что означает подготовку социально зрелых людей, готовых и способных включиться в социальные отношения и трудовую деятельность [12, с. 21].

Таким образом, нами выделены основополагающие ресурсные компоненты личностно-профессиональной позиции педагога-музыканта: интеллектуально-деятельностный, эмоционально-волевой и созидательно-творческий.

В структуре личностно-профессиональной позиции *интеллектуально-деятельностный компонент* раскрывает резервные интеллектуально-личностные возможности педагога-музыканта и характеризуется способностью к собственному профессиональному и личностному росту, оказывающему влияние на развитие креативности обучающихся в области музыкального искусства. Данная

способность в психолого-педагогической литературе представлена понятием «абнотивность». Абнотивность нами рассматривается как способность педагога-музыканта к проектированию и организации образовательной среды, способствующей развитию познавательных потребностей обучающихся в области музыкального искусства и актуализирующей творческий потенциал и креативные способности самого педагога.

Эмоционально-волевой компонент характеризуется способностью педагога-музыканта к использованию потенциала эмоций для достижения высоких результатов деятельности и способствует его профессиональному и личностному росту. Данный компонент в структуре личностно-профессиональной позиции педагога-музыканта представлен эмоционально-волевой компетентностью. Исходя из специфики профессиональной деятельности педагога-музыканта и высокой значимости в ней деятельности эмоциональной и волевой составляющей личности, эмоционально-волевая компетентность нами определена как способность создавать благоприятную эмоциональную атмосферу в процессе организационных и управленческих профессиональных взаимодействий, а также координировать собственную деятельность на основе выбора оптимальных средств, методов и способов эмоционально-волевого воздействия на субъектов образования. Эмоционально-волевая компетентность педагога-музыканта – интегральный конструкт, позволяющий координировать эмоции с целевым поведением и прогнозировать успешность в профессиональном взаимодействии.

Созидательно-творческий компонент характеризуется способностью педагога-музыканта создавать и поддерживать в глазах других субъектов образования образ, который наиболее приемлем с точки зрения эффективности воздействия, а также управлять впечатлением, которое педагог-музыкант производит в процессе взаимодействия. Данная способность в психолого-педагогической литературе описывается через понятие «самопрезентационность». Публичность как открытое понимание и вниманию взаимодействие с субъектами образования является одной из важнейших особенностей профессиональной деятельности педагога-музыканта. Самопрезентационность нами рассматривается как способность педагога-музыканта представлять себя и продукты своей профессиональной деятельности с целью создания позитивного образа, способствующего

эффективности педагогического взаимодействия с обучающимися в музыкальном-образовательном процессе.

Заключение. Следовательно, основополагающие ресурсные компоненты (интеллектуально-деятельностный, эмоционально-волевой и созидательно-творческий) составляют структуру личностно-профессиональной позиции педагога-музыканта и играют ключевую роль в процессах саморегуляции и успешности его профессиональной деятельности.

ЛИТЕРАТУРА

1. Ушаков, А.А. Ресурсный потенциал интегративной образовательной среды педагога [Электронный ресурс] / А.А. Ушаков // Интернет-журнал «Науковедение». – Режим доступа: <http://naukovedenie.ru/PDF/113PVN415.pdf>. – Дата доступа: 14.01.2023.
2. Андреев, В.И. Ресурсный подход к активизации инновационной деятельности и саморазвитию личности в условиях высшего педагогического образования / В.И. Андреев // Образование и саморазвитие. – 2011. – № 1. – С. 3–7.
3. Ключкова, Л.И. Реализация идей ресурсного подхода в развитии воспитания школьников: к вопросу о системе понятий [Электронный ресурс] / Л.И. Ключкова // Современные проблемы науки и образования. – 2014. – № 3. – Режим доступа: <https://www.elibrary.ru/item.asp?id=22527973>. – Дата доступа: 14.01.2023.
4. Тимонин, А.И. Теоретические подходы к обоснованию понятий «потенциал» и «ресурс» в педагогике [Электронный ресурс] / А.И. Тимонин // Экономика образования. – 2008. – № 4. – Режим доступа: <https://cyberleninka.ru/article/n/teoreticheskie-podhody-k-obosnovaniyu-ponyatij-potentsial-i-resurs-v-pedagogike>. – Дата доступа: 15.01.2023.
5. Тимонин, А.И. Социально-педагогическое обеспечение профессионального становления студентов гуманитарных факультетов университета: автореф. дис. ... д-ра пед. наук:

13.00.02, 13.00.08 / А.И. Тимонин; Костром. гос. ун-т им. Н.А. Некрасова. – Кострома, 2008. – 42 с.

6. Diener, E. Resources, personal striving, and subjective wellbeing: A nomothetic and ideographic approach / E. Diener, F. Fujita // Journal of Personality and Social Psychology. – 1995. – № 5. – P. 926–935.

7. Соловьева, С.Л. Ресурсы личности [Электронный ресурс] / С.Л. Соловьева // Медицинская психология в России: электрон. науч. журн. – 2010. – № 2. – Режим доступа: http://www.medpsy.ru/mprj/archiv_global/2010_2_3/nomer/nomer02.php. – Дата доступа: 16.01.2023.

8. Иванова, Т.Ю. Функциональная роль личностных ресурсов в обеспечении психологического благополучия: дис. ... канд. психол. наук: 19.00.01 / Т.Ю. Иванова; Моск. гос. ун-т им. М.В. Ломоносова. – Москва, 2016. – 205 л.

9. Касьянова, Н.М. Технологический аспект формирования профессионально-личностного потенциала руководителя / Н.М. Касьянова // Психология профессионально-образовательного пространства человека: сб. науч. ст. 7-й Всерос. науч.-практ. конф., Екатеринбург, 3–4 окт. 2008 г. / Рос. гос. проф.-пед. ун-т. – Екатеринбург: РГППУ, 2008. – С. 217–223.

10. Рудой, Е.Л. Профессиональная подготовка педагога-музыканта в сфере культурно-просветительской деятельности: автореф. дис. ... канд. пед. наук: 13.00.08 / Е.Л. Рудой; Ин-т худож. образования и культурологии Рос. акад. образования. – Москва, 2015. – 22 с.

11. Джамалханова, М.А. Система профессионально значимых качеств в структуре профессиональной компетентности учителя музыки / М.А. Джамалханова // Мир науки, культуры, образования. – 2021. – № 2. – С. 153–155.

12. Колычева, З.И. Роль высшей школы в реализации социальных функций образовательной системы общества / З.И. Колычева, В.А. Щербакова // Социальное взаимодействие в различных сферах жизнедеятельности: материалы междунар. науч.-практ. конф., Санкт-Петербург, 6–8 дек. 2012 г. / отв. ред. Е.И. Бражник, Н.Н. Суртаева, С.В. Кривых. – СПб.: Рос. гос. пед. ун-т им. А.И. Герцена, 2012. – С. 19–23.

Поступила в редакцию 13.02.2023

Взаимодействие семьи, учреждений образования и культуры в духовно-нравственном воспитании подрастающего поколения

Кралько В.А. , Сусед-Виличинская Ю.С.***

**ГУК «Витебский районный центр культуры и творчества», Витебск*

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

Статья посвящена особенностям духовно-нравственного воспитания подрастающего поколения на основе формирования этномызыкальной культуры. Использование в педагогической и культурно-массовой деятельности различных жанров устного народного творчества рассмотрено на примере проведения народного семейного праздника «Масленица». Особое внимание уделено аутентичному фольклору Витебского региона.

В публикации представлена информация о методических рекомендациях «Зиму провожаем, весну встречаем!» для воспитанников учреждений дошкольного образования, учащихся начальной школы и их родителей. Данное учебное издание разработано в контексте полихудожественного подхода в рамках исследовательского направления кафедры музыки педагогического факультета ВГУ имени П.М. Машерова.

Ключевые слова: духовно-нравственное воспитание, этномызыкальная культура, полихудожественный подход, аутентичный фольклор, масленичные гуляния.

(Искусство и культура. – 2023. – № 3(51). – С. 70–76)

Interaction of the Family, Education and Culture Establishments in Spiritual and Moral Education of Younger Generation

Kralko V.A. , Sused-Vilichinskaya Yu.S.***

**Vitebsk District Culture and Creativity Center, Vitebsk*

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

The article is concerned with features of spiritual and moral education of younger generation based on shaping ethnic musical culture. The application of various genres of oral folk creativity in pedagogical and cultural work is considered on the example of Maslenitsa family folk festival. Special attention is paid to authentic folklore of Vitebsk Region.

Information about guidelines “Farewell to winter, Welcome spring!” for preschool children, primary schoolchildren and their parents is presented in the paper. The guidelines are created in the context of polyartistic approach within Vitebsk State University Pedagogical Faculty Department of Music research.

Key words: spiritual and moral education, ethnic musical culture, polyartistic approach, authentic folklore, Maslenitsa festival.

(Art and Cultur. – 2023. – № 3(51). – P. 70–76)

Целенаправленный процесс приобщения подрастающего поколения к моральным ценностям человечества и конкретного общества включает в себя важный аспект взаимодействия и взаимопонимания разных поколений. Ранее это реализовывалось

в устном народном творчестве (сказки, песни, колыбельные и т.д.), так как возможность аудиозаписи и ее трансляции отсутствовала. Современные информационно-коммуникационные технологии предоставляют совсем иные условия для детей и подростков

в получении информации. Соответственно, возможности и направления духовно-нравственного воспитания в XXI веке существенно изменились.

Следует отметить, что формированию духовно-нравственной культуры подрастающего поколения уделяется большое внимание на концептуальном уровне в различных государствах: Российской Федерации, Республике Узбекистан, Киргизской Республике, Республике Таджикистан, Азербайджанской Республике, Китайской Народной Республике и т.д. В Республике Беларусь вопросам духовно-нравственного воспитания на протяжении многих десятилетий занимались и занимаются К.В. Гавриловец, А.А. Глинский, Е.И. Зенько, В.Т. Кабуш, Ф.В. Кадол, И.И. Казимирская, Н.В. Михалкович, Е.Н. Пархоць, М.А. Станчиц и т.д.

В Программе непрерывного воспитания детей и учащейся молодежи на 2021–2025 гг. (от 31.12.2020 г. № 312) отмечается, что содержание воспитания основывается на идеологии белорусского государства, на общечеловеческих, гуманистических ценностях, культурных и духовных традициях белорусского народа, а также отражает интересы личности, общества и государства [1].

Вопросы духовно-нравственного воспитания актуальны для ученых и педагогов различных стран и вероисповеданий. Например, разработанная А.В. Глумным система программных мероприятий в рамках начального и общего среднего образования направлена на формирование у подрастающего поколения целостного православного мировоззрения, активного культурного сознания и нравственного поведения. Таким образом, духовно-нравственное становление человека определяется формированием нравственных чувств (совесть, долг, вера, ответственность, гражданственность, патриотизм), нравственного облика (терпение, милосердие, кротость, незлобивость), нравственной позиции (способность к различению добра и зла, проявление самоотверженной любви, готовность к преодолению жизненных испытаний), нравственного поведения (готовность служения людям и Отечеству, проявление духовной рассудительности и доброй воли) [2].

Р.М. Сафина рассматривает нравственные обязанности – религиозные, личностные, семейные, гражданские (Родина, народ), международные (человечество в целом) – каждого человека, основываясь на воспитательной стороне Корана и Сунны, являющейся Наставлением Аллаха Всевышнего.

По ее мнению, духовное воспитание должно быть направлено на формирование целостной и гармоничной личности, способной выходить за пределы собственного внутреннего мира и взаимодействовать со своим окружением. Особый эмоциональный фон личности проявляется в обостренном восприятии того, что окружает человека, в его способности к высоким духовным проявлениям и установлению тончайших духовных связей между людьми [3].

Нельзя не согласиться с мнением А.Л. Горбачева о том, что рефлексия ценностных оснований и духовно-нравственной культуры является важной социальной компетенцией, которая позволяет вступать в конструктивный диалог с представителями других культур и социальных групп, помогает развивать социальное доверие и согласие в современном обществе [4]. Таким образом, духовно-нравственное воспитание подрастающего поколения, воспитание гражданина и патриота, знающего и любящего свою Родину, невозможно без осознания духовного богатства своего народа и приобщения к его этнокультуре.

Этномузыкальная культура общества может существовать только тогда, когда есть люди, способные к ее сохранению, ретрансляции и творческому развитию. Поэтому главной целью этнорегионального музыкального воспитания на современном этапе является формирование у подрастающего поколения личностной этномузыкальной культуры.

Большое значение имеют и этно-ориентированные музыкальные способности, особенно хорошо развитый этно-ориентированный интонационный слух. Он означает способность к восприятию, переживанию, представлению и воспроизведению интонационных «констант» (В.В. Коргузалов), передающих коды эмоциональных состояний наших предков, обусловленных Космо-Психологосом (Г.Д. Гачев) конкретного народа и отраженных в конкретной народно-певческой традиции. В данных интонациях-типах закодирован «опредмеченный в звуках строй души» любого народа (В.В. Медушевский). Этно-ориентированное музыкально-эстетическое сознание, которое представляет собой «звучащее сознание» (А.В. Торопова) в соответствии в этномузыкальной традицией позволяет представителю этноса создавать общественно значимые и личностно значимые смыслы, тем самым самореализоваться в процессе приобщения к этномузыкальной культуре общества.

Безусловно, исполнение белорусских народных песен и танцев, использование в педагогической и культурно-массовой деятельности различных жанров устного народного творчества способствует укреплению нравственных основ личности ребенка и подростка.

Реализация данных теоретических положений возможна в рамках взаимодействия учреждений дошкольного, общего среднего, дополнительного, высшего образования с учреждениями культуры. И центральным, связующим звеном является семья как социальная ячейка общества.

Таким образом, формирование духовно-нравственной и социально активной личности средствами белорусского фольклора целесообразно осуществлять в процессе решения следующих задач:

- осознание сущности гражданственности, формирование патриотизма и дальнейшее его развитие среди подрастающего поколения;
- воспитание уважения к историко-культурному наследию белорусского народа в целом и к региональному компоненту данного наследия в частности;
- развитие творческих качеств (артистизма, музыкальности).

Семейный праздник Масленица: 80-е годы XX века. Сегодня празднованию Масленицы уже не придается такого сакрального значения, как в древности. Однако этот праздник по-прежнему популярен у жителей XXI века. Для иностранных гостей, прибывших в Беларусь из Китая, Турции и других азиатских стран, считается большой удачей увидеть празднование Масленицы и принять в нем участие, прикоснуться к славянским традициям. Ежегодно Масленица проводится для различных социальных групп населения в культурно-историческом комплексе «Золотое кольцо города Витебска “Двина”»; на площадках комплекса культурно-массового отдыха имени Советской Армии; в клубе студенческого творчества УО «Витебская ордена “Знак Почета” государственная академия ветеринарской медицины» и др.

Масленичных традиций и обрядов существовало достаточно много. Безусловно, некоторые из них безвозвратно утеряны и позабыты. Поэтому в современном праздновании Масленицы появляются новые традиции, соответствующие реалиям наших дней. Однако праздник остается таким же веселым и задорным, как и много веков назад.

В агрогородке Новка Витебского района празднование Масленицы стало

своеобразной традицией. В далекие 80-е годы XX века разработка и проведение праздника наполнялись своеобразными «изюминками»: расчисткой территории для снежной сцены, лепкой больших фигур из снега, украшением всей территории, созданием афиши и т.д. Общеизвестно, что техника безопасности везде, особенно на массовых мероприятиях, должна тщательно соблюдаться. Одним из условий выступления артистов является безопасная сценическая площадка. Для создания снежной сцены был разработан достаточно сложный алгоритм коллективных действий. Сначала трактора расчищали площадку, передвигая снег в центр. Затем все желающие утрамбовывали лопатами получившийся огромный сугроб. Была разработана специальная технология по укреплению ступенек и боковых частей сцены с учетом техники безопасности для выступающих и зрителей.

Достаточно только перечислить творческие и спортивные коллективы, которые принимали участие в народном гулянии, чтобы почувствовать атмосферу праздника:

- духовой оркестр (руководитель М.Б. Чернин);
- хор совхоза «Рудаково» (руководитель В.Т. Горбатовский);
- конно-спортивная секция совхоза «Рудаково» (руководитель А.В. Чернявский);
- Витебский аэроклуб ДОСААФ имени А.К. Горовца (появление Весны, прилетевшей на праздник на вертолете);
- шествие ряженых: скоморохов и сказочных героев (Весна, Баба-Яга, Леший, Чертята).

Театрализованная праздничная программа, подготовленная под руководством ведущей клубом Т.В. Кирпиченко, требовала создания снежной крепости, масленичного чучела, костюмов для всадников и действующих персонажей.

Семейный праздник Масленица в XXI веке. В 2023 году жителям и гостям аг. Новка народное гуляние «Масленица» было представлено в новом формате. По народным традициям каждый день масленичной недели имеет свое название. Соответственно с этим названием и происходят различные ритуальные действия. Однако современный жизненный ритм и отсутствие в будние дни свободного времени послужили поводом для празднования масленичной недели в один день. На площади перед ГУК «Витебский районный центр культуры и творчества» расположили площадки, которые символизировали масленичные дни (табл. 1).

Таблица 1

Проведение Масленичного гуляния в аг. Новка

№	День	Название	Сущность
1.	Понедельник	Встреча	мастер-класс по изготовлению народной куклы-оберега «Веснянка»
2.	Вторник	Заигрыш	парные состязания: как бой подушками, пиление бревна, бег в мешках и т.д.
3.	Среда	Лакомка	проверка людей на силу и выносливость – поднятие гири, вбивание гвоздя, стрельба в тире
4.	Четверг	Разгуляй	фотография в фотозоне (деревенская изба) для последующего использования в социальной сети Instagram (необходимо подписаться на аккаунт, поставить лайк на конкурсном посте и отметить двух друзей в комментариях; комментарии можно оставлять в неограниченном количестве)
5.	Пятница	Тещины вечерки	торговые ряды и персонаж Барышня-краса (бесплатное угощение блинами, сушками, медом, вареньем, конфетами и горячим чаем за активное участие в играх и конкурсах)
6.	Суббота	Золовкины посиделки	детская игровая зона с сельскими атрибутами
7.	Воскресенье	Прощеное воскресенье	сжигание чучела, пение масленичных песен, общий хоровод

За участие в работе любой площадки можно было получить жетоны. Потом все жетоны подсчитывались на площадке «Прощеное воскресенье» и разыгрывались различные призы (посуда; украшения, сделанные участниками клуба народного творчества; душистый чай в льняных мешочках, овощной набор для борща и т.д.). Особенно ярким воспоминанием участников праздника стала концертная программа, как и церемония награждения победителей всех состязаний. Мероприятие завершилось традиционным сжиганием чучела Масленицы.

Празднование проводов Масленицы всегда сопровождается песнями. Как правило, это современная эстрада и народные песни в эстрадной обработке. На масленичных мероприятиях ГУК «Витебский районный центр культуры и творчества» всегда представлен аутентичный фольклор Витебского региона. Культработники вместе с детьми приезжают в различные деревни Новкинского сельского совета, встречаются со старожилками, записывают их воспоминания о проведении народных гуляний. Например, жительница аг. Новка М.А. Яскевич (1932 года рождения) ранее рассказала про танец-игру «Кривы танок» («Кривой танец»). Про танец она узнала от своей бабушки и была очень рада, что давние народные традиции может передать современным школьникам.

При проведении танца-игры все участники становятся друг за другом, положив предыдущему участнику руки на плечи, змейкой идут по кругу и поют:

*Завядзем мы, дзяўчатачкі, крывенькі таночак,
Ой, лёлі, лёлі, рана, крывенькі таночак.
Крывенькі таночак, а ўсе дзеванькі ў кружочак,
Ой, лёлі, лёлі, рана, дзеванькі, у кружочак.
Дзеўкі кашку варылі, маслам палівалі,
Ой, лёлі, лёлі, рана, маслам палівалі.
Маслам палівалі, белым сырам пасыпалі,
Ой, лёлі, лёлі, рана, белым сырам пасыпалі.*

Скорость хоровода с каждым кругом возрастает, поэтому завершающие цепочку участники, как правило, не удерживаются в общей линии. В связи с этим они должны выполнить задание: спеть масленичную песню или как-то по-другому повеселить присутствующих.

Мария Аксеновна Яскевич пропела для юных исследователей мелодию, сопровождающую танец-игру «Кривы танок». Мелодия достаточно проста в исполнении: небольшой диапазон в пределах ч. 5, восьмые и четвертные длительности. Небольшую сложность для современных школьников может представить переменный размер: 4/4 и 5/4 (рис.).



Рисунок. Мелодия танца-игры «Кривы танок»

Участниками праздника также являются близлежащие дома культуры и клубы. Например, Сосновский сельский клуб (заведующий Е.Г. Забабурина) в праздновании Масленицы предлагает нетрадиционные формы работы: мастер-класс по изготовлению кукол-мотанок «Масленица»; завязывание ленточек на масленичном чучеле (люди уверены, что при сжигании чучела все болезни и плохие мысли уйдут вместе с огнем).

Методические рекомендации «Зиму провожаем, весну встречаем!». Искусство является стержнем культуры, ее формообразующим фактором и всеобщим языком. А наука и гуманитарно-исторические представления человечества приобретают общепонятное, духовно и личностно значимое содержание в процессе использования языка искусства.

Ключевым понятием современной культуры и искусства определена интеграция разных видов искусства и их взаимодействие, своеобразный синтез при обязательном отделении реального от действительного в процессе социального взаимодействия и социальных коммуникаций. Концепция образовательной области «Искусство» в школе, разработанная Б.П. Юсовым на базе исследований в области естественных наук, истории развития искусства и общества, направлений художественной педагогики, рассматривает преподавание искусства на базе отдельных предметов художественного и естественно-математического циклов. Таким образом, искусство не является дополнительным видом деятельности и синкретично по своему воздействию на человека.

Полихудожественный подход не ограничивает создание или восприятие

художественного образа одним видом искусства. Возможность и умение осознать и выразить в действии любое явление или событие разными художественными способами (звук, пластикой, ритмом, словом, знаком, символом) является своеобразным показателем профессионализма в духовно-нравственном и этнокультурном воспитании подрастающего поколения [5].

Формирование человека, совершенствующего себя, способного самостоятельно принимать решения, отвечать за эти решения, находить пути реализации является важной задачей образования и воспитания в целом. Дошкольное образование как первое звено в общей системе образования играет важную роль в жизни общества, создавая условия для разностороннего развития личности ребенка раннего и дошкольного возраста.

Эта позиция была положена в основу разработки методических рекомендаций «Зиму провожаем, весну встречаем!» [6]. Структурные компоненты представлены следующими разделами: текстовая информация, «Это интересно!», «Для почемучек», «Правила безопасности!». Отдельный раздел включает рецепты масленичных блинов, ватрушек, вареников и других угощений. Достаточно интересен песенный и танцевальный репертуар Витебского региона: песня «А мы масленку дыжыдали», хоровод «Кривы танок» и авторские частушки. Некоторые слова и термины, а также факты, иллюстрирующие народные традиции Витебской области, более подробно и доступно объясняются. Но смысловой акцент переносится на картины русских художников XIX–XX веков, а также современных (табл. 2).

Таблица 2

Масленица в живописи

День	Картина художника
Понедельник	Кустодиев Б. Зима. Масленичное гуляние
Вторник	Совчивко С. Масленица
Среда	Рябинин В. Масленица
Четверг	Фетисов Н. Широкая Масленица Холин Д. Взятие снежной крепости
Пятница	Чуприна И. Масленица!
Суббота	Черкашина А. Масленица
Воскресенье	Соколов Н. (гравюра К. Крыжановского). Прощеный день в крестьянской семье

Масленица всегда была любимой темой для творчества художников. Они изображали и изображают народный праздник в самых различных ракурсах и масштабах. Творения мастеров дают нам возможность более образно представить, как проходили народные гуляния в каждый из дней масленичной недели.

Рассмотрим творчество художников в хронологическом порядке. Первую группу представляют художники конца XIX – начала XX века: П. Грузинский (1837–1892), В. Суриков (1848–1916), К. Крыжановский (1858–1911), Ф. Сычков (1870–1958), Б. Кустодиев (1878–1927) и т.д.

Вторая группа включает современных художников: И. Чуприну, С. Сочивко, Н. Фетисова, Д. Холина, А. Черкашину, А. Степанова, А. Тимкова, А. Шелякина и др.

Не ставя своей целью подробно анализировать творчество вышеперечисленных художников, отметим лишь некоторые особенности полотен известных художников XIX века.

Старинную игру, в которую все любили играть в дни праздника, В. Суриков показал в своей картине «Взятие снежного городка». Неудержимое веселье, стремление победить в шуточном бою, толпа зрителей, пришедших посмотреть на состязание, создает непередаваемую атмосферу всеобщего ликования. Это выглядит нарядно и празднично, смелая яркость красок и богатство оттенков позволяют окунуться в настроение народного праздника.

К. Крыжановский на известном полотне «Прощеный день в крестьянской семье» воспроизвел эпизод из самого важного, последнего дня масленичной недели. На смену праздничной обстановки приходит тихая семейная атмосфера: все члены крестьянской семьи просят прощения друг у друга.

Произведения Ф. Сычкова «Праздничный день» показывает юных, радостных, ряженых девушек с ярким румянцем на щеках, милыми и ясными глазами. Задор, жизнерадостность, веселье, неподдельная искренность словно читаются на их лицах.

Произведения Б. Кустодиева «Зима. Масленичное гуляние», «Масленичное катание» и «Масленица» помогают представить празднование Масленицы в начале XX века. Неизменными атрибутами праздника являются расписные сани, лихие тройки, народные театры и балаганы, разноцветные карусели, деревенские женщины в ярких платках и юбках, гармонисты, лоточники, купцы и купчихи.

Методические рекомендации «Зиму провожаем, весну встречаем!» предназначены

не только для детей дошкольного возраста, но и для учащихся начальной школы. Информация и задания, представленные авторами, позволяют увидеть мир с разных сторон и попробовать свои силы в различных творческих заданиях (раскрасить рисунок, сделать игрушку-оберег, приготовить вкусное угощение с мамой или бабушкой). Материалы данного учебного издания были апробированы в учреждениях дошкольного образования «Новкинский дошкольный центр развития ребенка»; общего среднего образования ГУО «Новкинская средняя школа Витебского района», ГУО «Гимназия № 1 г. Витебска имени Ж.И. Алферова», дополнительного образования ГУДО «Новкинская детская школа искусств», в воспитательном процессе учреждений культуры «Витебский районный центр культуры и творчества», «Сосновский сельский клуб», «Ольговский сельский дом культуры», ГУ «Культурно-исторический комплекс “Золотое кольцо города Витебска “Двина”».

Заключение. Процесс формирования культуры в целом и этнокультуры в частности включает такие составляющие: понимание сущности и значение культуры; опору на ее богатства для личностного развития; активное участие в культурогенных процессах, в том числе в процессе собственного художественного творчества; умение пользоваться культурой, совершенствовать ее и себя в ней.

Поэтому алгоритм восприятия традиций белорусской народной культуры (на примере праздника Масленица) можно представить следующими этапами:

- подготовительная работа в учреждениях культуры, дошкольного, общего среднего и дополнительного образования с использованием методических рекомендаций «Зиму провожаем, весну встречаем!»;
- разработка масленичных гуляний сотрудниками учреждений культуры;
- работа с законными представителями детей и подростков по вопросам соблюдения техники безопасности и правил поведения на культурно-общественном мероприятии;
- участие в работе различных площадок с учетом возрастных особенностей участников мероприятия.

Данное исследование предполагает свое дальнейшее развитие в направлении изучения вокального и хореографического регионального наследия с учетом его использования в духовно-нравственном воспитании подрастающего поколения.

ЛИТЕРАТУРА

1. Программа непрерывного воспитания детей и учащейся молодежи на 2021–2025 гг. от 31.12.2020 г. № 312 [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://adu.by/images/2021/03/programma-vospitaniya-2021-2025.pdf>. – Дата доступа: 18.05.2023.
2. Глумной, А.В. Развитие системы духовно-нравственно-го воспитания учащихся: на материалах Воронежской области [Электронный ресурс]: дис. ... канд. пед. наук: 13.00.01 / А.В. Глумной; Ин-т обществ. образования М-ва образования Рос. Федер. – М.: РГБ, 2004. – 168 л. – Режим доступа: <https://www.dissercat.com/content/razvitie-sistemy-dukhovno-nravstvennogo-vospitaniya-uchashchikhsya-na-materialakh-voronezhsk>. – Дата доступа: 12.05.2023.
3. Сафина, Р.М. Ахляк. Уроки нравственности: учеб.-метод. пособие для студентов Исламских учебных заведений [Электронный ресурс] / Р.М. Сафина. – Уфа, 2008. – 168 с. – Режим доступа: <https://refdb.ru/look/1366738.html>. – Дата доступа: 13.05.2023.
4. Горбачев, А.Л. Духовно-нравственная культура личности как основа развития социального доверия в образовательном процессе [Электронный ресурс] / А.Л. Горбачев // Universum: Психология и образование: электронный научный журнал. – 2016. – № 12(30) – Режим доступа: <http://7universum.com/ru/psy/archive/item/3920>. – Дата доступа: 25.02.2023.
5. Сусед-Виличинская, Ю.С. Полихудожественный подход как методологическая основа подготовки студентов на кафедре музыки [Электронный ресурс] / Ю.С. Сусед-Виличинская // Наука – образованию, производству, экономике: материалы 73-й Регион. науч.-практ. конф. преподавателей, научных сотрудников и аспирантов, Витебск, 11 марта 2021 г. / Витеб. гос. ун-т; редкол.: Е.Я. Аршанский (гл. ред.) [и др.]. – Витебск: ВГУ имени П.М. Машерова, 2021. – С. 618–620. – Режим доступа: <https://rep.vsu.by/handle/123456789/27138>. – Дата доступа: 15.06.2023.
6. Сусед-Виличинская, Ю.С. Зиму провожаем, весну встречаем!: метод. рекомендации / Ю.С. Сусед-Виличинская, В.А. Кралько. – Витебск: ВГУ имени П.М. Машерова, 2023. – 36 с. – (Серия «Всё-Знай-Ка»). – Режим доступа: <https://rep.vsu.by/handle/123456789/37140>. – Дата доступа: 10.06.2023.

Поступила в редакцию 19.07.2023

УДК 378.147:78.071.2(510)

Теоретические аспекты преодоления сложных проблем профессиональной подготовки дирижера хора в Китае

Чжан Дунсян

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

Подготовка специалиста в области хорового искусства противоречива, что определяет сложность задач, стоящих перед педагогами-хоровиками. Выявленные противоречия (между необходимостью долговременного функционирования хорового коллектива и работы и использованием в практике китайских хоров метода художественно-эстетических проектов, между широким распространением хорового искусства в Китае и отсутствием качественной профессиональной подготовки дирижеров хоров и др.) позволили обозначить теоретико-методологические позиции, способные справиться с этими противоречиями: взаимопонимание, творческое взаимодействие и сотрудничество между членами хорового коллектива, опирающееся на теорию пассионарности Л.Н. Гумилева; укрепление коммуникативных связей между дирижером и участниками хора через теорию музыкально-коммуникативного поля; коллективность исполнительской деятельности и массовость участников-слушателей, обеспечивающие возможность руководства людьми и их стимуляции на общественно-ценные действия; достижение профессионализма как качественной специальной подготовки дирижера в университете посредством теории функциональных систем П.К. Анохина. Таким образом, в XXI веке китайское хоровое искусство будет развиваться на основе сотворчества членов хоровых коллективов, тесного их взаимодействия; расширения коммуникативных связей между дирижером и участниками хора. Коллективность и массовость, являясь приоритетами хорового искусства, обеспечат возможность руководства людьми и стимуляцию их деятельности, а эффективная профессиональная подготовка дирижера хора повысит его мануальную технику и операциональное мышление.

Ключевые слова: теоретические основания, развитие китайского хора, преодоление проблем, профессиональная подготовка, дирижер хора.

(Искусство и культура. – 2023. – № 3(51). – С. 77–81)

Theoretical Aspects of Overcoming Complex Problems of the Choir Conductor Vocational Training in China

Zhang Dongxiang

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

Training a specialist in the field of choral art is controversial, which determines the complexity of the tasks facing choral teachers. The revealed contradictions (between the need for the long-term functioning of the choir and work and the use of the method of artistic and aesthetic projects in the practice of Chinese choirs, between the widespread use of choral art in China and the lack of high-quality professional training of choir conductors, etc.) made it possible to determine the theoretical and methodological positions that can cope with these contradictions: mutual understanding, creative interaction and cooperation between members of the choir, based on L.N. Gumiliov's theory of passionarity; strengthening communication links between the conductor and the choir members based on the theory of the musical and communicative field; the collective nature of the performing activity and the mass nature of the participants-listeners, providing the opportunity to guide people and stimulate them for socially valuable actions; the achievement of professionalism as a high-quality special training of a conductor at a university based on the theory of functional systems by P.K. Anokhin. Thus, in the 21st century, Chinese choral art will develop on the basis of co-creation of members of choirs, their close interaction; expanding communication links between the conductor and the choir members. Collectivity and mass character, being the

Адрес для корреспонденции: e-mail: 925258482@qq.com – Чжан Дунсян

priorities of choral art, will provide the opportunity to guide people and stimulate their activities, while efficient professional training of a choir conductor at a university will improve their manual technique and operational thinking.

Key words: *theoretical foundations, the development of the Chinese choir, overcoming problems, professional training, choir conductor.*

(Art and Cultur. – 2023. – № 3(51). – P. 77–81)

Анализ тенденций развития хорового искусства и исполнительства и выявление сложных проблем профессиональной подготовки дирижера хора в настоящее время становятся объективно актуальными, что непосредственно связано с философско-теоретическими позициями, определяющими направление развития хорового искусства.

Внимание государства к проблемам музыкального образования и целеобразованию в этой области прослеживается в нормативных документах. Так, в начале XXI века вышло несколько важных постановлений партии и правительства Китайской Народной Республики, намечающих направления трансформации и задачи художественно-эстетического образования: «Закон Китайской Народной Республики о высшем образовании» (2010), постановление «Основы национального среднесрочного и долгосрочного плана реформирования и развития образования (2010–2020 гг.)» (2010), политика в области образования, принятая 18-м Национальным конгрессом Коммунистической партии Китая (2012), текущая версия «Закона Китайской Народной Республики об обязательном образовании» (2018) и др.

Следует подчеркнуть, что основной социальный заказ, ясно обозначенный как развитие качественных характеристик нации, может быть выполнен только при качественной работе такого направления общего образования, как музыкальное. Именно музыкальное искусство с его эмоциональной насыщенностью и возможностью непосредственного воздействия на аффективную сферу личности способно изменить человека. Этой позиции придерживаются известные ученые, дирижеры хоров Син Сяомэнь, Сунь Ценьинь, Хан Джин, Ян Хуннян и др., которые считают, что китайский хор, отражающий менталитет нации и обладающий безграничными воспитательно-образовательными возможностями, должен сказать свое веское слово в формировании аффективной сферы личности.

Все вышеизложенное повышает значимость профессиональной подготовки дирижера хора, что, безусловно, актуализирует исследование организации этой подготовки в Китае. Только анализируя развитие хорового искусства и выявляя сущность проблем, с которыми

сталкивается преподавательский состав высшей школы, можно обеспечить подготовку специалиста данного профиля. Цель исследования – выявить и сформулировать противоречия профессиональной подготовки дирижера-хоровика и определить теоретические позиции и методологические подходы, позволяющие их разрешить.

Противоречия в профессиональной подготовке дирижера хора. Анализ профессиональной подготовки дирижера хора в КНР позволил установить следующие глубокие противоречия:

– между необходимостью долговременности и преемственности функционирования любого хорового коллектива для высококачественной работы и использованием в практике китайских хоров метода художественно-эстетических проектов, поскольку каждый проект является однократным действием, созданным для решения кратковременных задач и не предполагает дальнейшего своего существования;

– между широким распространением хорового искусства в Китае в конце XX – начале XXI в. и отсутствием качественной профессиональной подготовки дирижеров хоров;

– между художественными достоинствами произведений китайского хорового искусства и утилитарным отношением к хору, мешающим развитию артистизма исполнения и убедительности интерпретации в музыкальном исполнительстве;

– между недостаточным наличием серьезного хорового репертуара и ростом профессионального мастерства как хорового коллектива, так и личности самого дирижера. Если репертуар не отражает всей сложности бытия и менталитета нации, то это препятствует профессиональному развитию любого хора;

– между недостаточной практической деятельностью обучающихся в процессе университетской подготовки дирижеров хоров и кратковременным функционированием хоровых коллективов, что противоречит непрерывности как принципу занятий хоровым искусством.

Обозначив основные противоречия подготовки дирижеров хора в Китае, можно попытаться определиться с теоретико-методологическими позициями, способными справиться

с этими противоречиями и преодолеть их, минимизировав потери для социума и личности.

В начале XXI столетия в музыкальной педагогике Китая предпринимаются попытки осмысления хорового искусства с позиций теоретических и методологических его основ. Например, исследования Хан Джин (2011), в которых рассматривается коллективная хоровая деятельность и социализированные аспекты хорового искусства (коллективное мышление и чувства, деятельность и креативность участников хоров) [1]. Эта позиция в основном разделяется представителями хорового искусства КНР.

Пассионарность – основа творческого взаимодействия. Первой теоретико-методологической позицией является *взаимопонимание, творческое взаимодействие и сотрудничество между членами хорового коллектива*. Она опирается на теорию пассионарности Л.Н. Гумилева (от лат. *passionis*), который доказал возможность обмена пассионарной энергией между личностью пассионария и ноосферой, этносом: «Пассионарность обладает важным свойством: она заразительна» [2, с. 266]. Пассионарий может воздействовать на окружающих, при этом пассионарность трактуется как качество личности и может существовать в различных степенях выраженности. Неординарный преподаватель, дирижер хора всегда в той или иной степени пассионарен.

Развивая мысль Л.Н. Гумилева о пассионарном поле, можно сопоставить его с эмоциональной атмосферой того или иного учреждения образования или учреждения культуры, ведь пассионарность творцов художественных произведений элиминируется в их творчестве, в тех знаковых произведениях, которые потомки называют шедеврами. Поэтому очень сильное впечатление оставляют посещения знаковых очагов культуры. Тот же храм Святой Софии в Полоцке является сосредоточением духовности белорусского народа и подпитывает своей пассионарностью не одно поколение белорусов.

Многие культовые сооружения, культурные учреждения с многовековой историей, «знаковые» в ту или иную эпоху художественные произведения аккумулируют в себе пассионарную энергию, которая воздействует на подсознание человека, оказывая мобилизующий эффект [2, с. 27].

В хоровом искусстве при исполнении высокохудожественных произведений пассионарность творца сливается с пассионарностью произведения, которое за время своего существования в ноосфере впитало в себя

пассионарность и мест, где оно исполнялось, и людей, которые его исполняли, и тех миллионов и миллионов людей, которые его прослушали за время, прошедшее после его создания. Высокий творческий накал художественной интерпретации реализуется хоровым коллективом в практической музыкальной деятельности – исполнении, а слушателями – в восприятии музыки.

Педагогическая коммуникация в хоровой деятельности. Второй теоретико-методологической позицией может стать *укрепление коммуникативных связей между дирижером и участниками хора в опоре на теорию музыкально-коммуникативного поля*. Педагогическая коммуникация отражает процесс коллективной хоровой деятельности и «... осуществляется на основе комплекса накопленной человечеством информации, строится на основе эмпатийного взаимодействия и носит эстетический, художественный и просоциальный характер, она реализуется в музыкально-педагогическом процессе через личностные качества будущего учителя музыки, его коммуникативные умения и навыки и др.» [3, с. 12]. Художественно-исполнительская коммуникация как одна из составляющих педагогической коммуникации в музыкальном образовании проявляет свою сущность в том, чтобы доставлять всем участникам в процессе хоровой деятельности эстетическое удовлетворение и способствовать переживанию позитивных чувств в процессе хорового исполнения произведений.

Педагогика музыкального искусства выделяет специфический эстетический компонент педагогической коммуникации, обуславливающий тесную взаимосвязь между музыкой и субъектом образовательного процесса, воспринимающим ее. Качество педагогической ситуации определяют: эстетическая ценность музыкального искусства; эстетические достоинства музыкального произведения; музыкальный язык. Взаимодействие студента в процессе слушания и исполнения с музыкальным произведением, с педагогом-музыкантом, с композитором, с эпохой создания музыки обеспечивает многосторонность коммуникации во время хорового исполнения и совместного творчества. Умение дирижера хора организовать позитивное коммуникативное пространство выступает гарантом качественного и эффективного образовательного процесса.

Музыкально-коммуникативное поле является компонентом «поляризованного музыкально-информационного пространства,

в котором осуществляется коммуникативное действие в рамках музыкально-образовательного процесса», через что, собственно, и осуществляется педагогическая коммуникация [3, с. 4]. Многозначность смыслов музыкально-эстетической информации, которую несет в себе музыкальное произведение, позволяет ему выйти за рамки музыкально-образовательного процесса. Музыкально-коммуникативное поле образуется при «сложении» смыслов многих музыкальных произведений, над которыми работает хоровой коллектив, при этом «интерпретация выступает как центральное звено всей системы музыкально-коммуникативной ситуации» [4, с. 38].

В каждой интерпретации присутствуют два начала – объективное (художественный текст) и субъективное (передача личностного отношения). Они воплощают в себе вариативность восприятия и интерпретации исполняемого произведения и одновариантность музыкального образа, который всеми узнаваем. Для исполнителя и слушателя смысл произведения бывает как многозначным, когда подчеркивается индивидуальность восприятия музыки каждым субъектом, так и однозначным, отражающим объективное содержание. Для подготовленного слушателя, и для аудитории в целом, значение интерпретации возрастает в зависимости от тех смыслов, которые исполнитель вкладывает в собственную интерпретацию музыкального произведения.

Коллективность и массовость – приоритеты хорового искусства. Третья теоретико-методологическая позиция определяется *приоритетами хорового искусства: коллективностью исполнительской деятельности и массовостью участников-слушателей, обеспечивающими возможность руководства людьми и их стимуляции на общественно ценные действия.* Теоретической основой этого положения являются развивающие возможности музыкального искусства и личностно-профессиональные качества дирижера-хоровика, включающие его умения и навыки взаимодействия с членами хорового коллектива.

Прежде всего, следует отметить социальные функции музыкального искусства и его роль в формировании общественного сознания. Из всех направлений музыки искусство хора представляется наиболее связанным с массовым сознанием, массовость присуща как хоровому исполнительству, так и восприятию хорового искусства, любые хоровые празднества привлекают тысячи любителей хорового искусства и непосредственное «живое»

восприятие усиливает влияние исполняемых музыкальных произведений на массы. Особое воздействие хорового искусства связано и с текстом исполняемых произведений, вербализация музыкального содержания, связь музыки и слова, облегчает восприятие произведения и закрепляет музыкальные смыслы в сознании слушателей. Более того, восприятие музыки усиливает свою воспитательно-развивающую функцию, когда музыкальное произведение воспринимается не одним человеком, а многими (коллективная эмоция ярче переживается) [5]. Следовательно, коллективное восприятие хорового искусства лучше действует на массовое сознание слушателей, именно в этом проявляется приоритетность хорового исполнительства и восприятия для влияния на массы. Таким образом, продвижение в массы хоровой культуры обеспечивает сплоченность нации, рост ее музыкальной культуры как части духовности, развитие общественно ценных качеств и стимуляцию коллективных управляемых действий [1, с. 29].

Особого внимания заслуживают личностно-профессиональные качества дирижера-хоровика, включающие его умения и навыки взаимодействия с членами хорового коллектива, среди которых важнейшими являются качественная мануальная техника и операционное мышление дирижера. Именно эти качества обеспечивают передачу дирижером содержания музыкального произведения, его эмоциональной программы, своего отношения к исполняемому, в конечном итоге – создание собственной интерпретации.

Овладение профессионализмом для дирижера хора связано с получением качественного образования, стимулирующего карьерный рост и способствующего самореализации специалиста в избранной профессии.

Достижение профессионализма. В основе четвертой теоретико-методологической позиции – *достижение профессионализма как качественной специальной подготовки дирижера в высшей школе* – лежит теория функциональных систем П.К. Анохина, который озвучил идею об изменениях в организме человека при включении его в деятельность, что в самой личности обуславливаются и определяются означенной деятельностью. По мысли академика любое движение отражается в мозгу человека, действующего как афферентный импульс, сигнализирующий, достигнут ли желаемый результат. Фактически достигнутое сопоставляется с намеренным. При несоответствии результата заданной программе, двигательный акт корректируется и тренировка продолжается до выработки

автоматизма [6]. Так формируется акцептор действия – то, что называют аппаратом «опережающего отражения». Н.А. Бернштейн в одной из своих работ упоминал о «модели потребного будущего», проектирующей и организующей поведение человека для достижения желаемого результата [7].

Музыкальная деятельность, состоящая из двух частей (учебно-музыкальной и музыкально-педагогической деятельности), тесно связана с целеполаганием и целеобразованием, управляется целями-задачами совместной деятельности и опирается на потребности и мотивы субъектов музыкально-образовательного процесса: «Каждая новая цель-задача активизирует у личности те органы, системы и психологические структуры, которые необходимы для получения желаемого и прогнозируемого результата» [8, с. 226]. Успешность деятельности в русле музыкального искусства обеспечивают изменения, произошедшие в организме. Этот механизм лежит в основе саморегуляции деятельности дирижера хора, полифункциональной по своим параметрам, а также отвечает за его развитие как специалиста и профессионала.

Заключение. Таким образом, проведенный анализ становления и развития хоровой культуры в Китае выявляет ряд противоречий процесса профессиональной подготовки специалиста в области хорового искусства. Необходимо отметить, что основой эффективного развития хора в Китайской Народной Республике могут стать следующие теоретико-методологические позиции: взаимопонимание, творческое взаимодействие и сотрудничество между членами хорового коллектива (в опоре на пассивность дирижера хора через пассивную индукцию «заражающего» членов хорового

коллектива); укрепление коммуникативных связей между дирижером и участниками хора в контексте теории музыкально-коммуникативного поля (обуславливает уверенность в себе дирижера и членов хорового коллектива в контексте педагогической коммуникации); выдвижение приоритетов хорового искусства: коллективность исполнительской деятельности и массовость участников-слушателей, что обеспечивает возможность руководства субъектами хорового мероприятия и стимуляции присутствующих на действия, имеющие ценность для общества; осознание профессионализма как результата качественной подготовки дирижера в университете (на базе теории функциональных систем).

ЛИТЕРАТУРА

1. Хан, Джин. Исследование развития китайского хорового искусства в период после политики реформ и открытости: дис. ... магистра. пед. наук / Джин Хан. – Синьсян, 2011. – 43 с.
2. Гумилев, Л.Н. Этногенез и биосфера Земли / Л.Н. Гумилев. – М.: ООО Издательство АСТ, 2004. – 556 с.
3. Иванова, М.В. Формирование профессиональной компетентности будущего учителя музыки в музыкально-коммуникативном поле: автореф. ... дис. канд. пед. наук / М.В. Иванова. – Минск, 2018. – 30 с.
4. Иванова, М.В. Формирование профессиональной компетентности будущего учителя музыки в музыкально-коммуникативном поле: дис. ... канд. пед. наук: 13.00.08 / М.В. Иванова; Белорус. гос. пед. ун-т. – Минск, 2018. – Л. 38.
5. Полякова, Е.С. Психологические основы музыкально-педагогической деятельности: монография / Е.С. Полякова. – 2-е изд. и испр. – Минск: Бел. гос. пед. ун-т, 2005. – 195 с.
6. Анохин, П.К. Кибернетика и интегративная деятельность мозга / П.К. Анохин // Вопросы психологии. – 1966. – № 3. – С. 10–31.
7. Бернштейн, Н.А. Очерки по физиологии движений и физиологии активности / Н.А. Бернштейн. – М.: Медицина, 1966. – С. 299–300; 322.
8. Полякова, Е.С. Педагогические закономерности становления и развития личностно-профессиональных качеств учителя музыки: монография / Е.С. Полякова. – Минск: ИВЦ Минфина, 2009. – 542 с.

Поступила в редакцию 27.12.2022

« »

13 ліпеня ў выставачнай зале мастацка-графічнага факультэта Віцебскага дзяржаўнага ўніверсітэта імя П.М. Машэрава адбылося адкрыццё міжнароднай выставы “Прыцягненне. Беларуская і руская Поўнач”. У экспазіцыі прадстаўлены творчыя работы Дзіцячай школы народных рамёстваў (Архангельск, Расія) і студэнцкія дыпломныя работы кафедры дэкаратыўна-прыкладнага мастацтва і тэхнічнай графікі ВДУ. Гэта першая выстава ў рамках міжнароднай дамовы аб супрацоўніцтве паміж мастацка-графічным факультэтам ВДУ і Архангельскай дзіцячай школай народных рамёстваў, якое ў далейшым плануецца прадоўжыць.

« »

23 чэрвеня ў Віцебску, на пляцоўцы каля Ратушы, у рамках мерапрыемстваў, прымеркаваных да святкавання Дня горада, адбылося адкрыццё памятнага знака “Віцебск гістарычны”. Аўтар манументальна-дэкаратыўнай кампазіцыі, якая прадстаўляе сабой макет гістарычнай часткі Віцебска пачатку ХХ ст., старшы выкладчык кафедры выяўленчага мастацтва ВДУ імя П.М. Машэрава Сяргей Сотнікаў.

« »

З 27 чэрвеня па 31 ліпеня ў Віцебскім абласным краязнаўчым музеі (Ратуша, вул. Леніна, 36) экспануецца выстава работ двух вядомых беларускіх мастакоў Сяргея Сотнікава і Алега Захарэвіча. У экспазіцыі пад назвай “Пагружэнне ў вобраз” прадстаўлены жывапісныя палотны А. Захарэвіча і скульптурныя кампазіцыі старшага выкладчыка кафедры выяўленчага мастацтва ВДУ імя П.М. Машэрава С. Сотнікава.

« »

Студэнт педагагічнага факультэта ВДУ імя П.М. Машэрава з Кітайскай Народнай Рэспублікі Чжан Янь выступіў у якасці спецыяльнага гасця на гала-канцэрце XXI Міжнароднага дзіцячага музычнага конкурсу “Віцебск”, які праводзіўся ў рамках XXXII Міжнароднага фестывалю мастацтваў “Славянскі базар у Віцебску”. Чжан Янь з’яўляецца салістам вакальнага ансамбля кітайскіх студэнтаў педагагічнага факультэта “Integration” (кіраўнік – дацэнт кафедры музыкі Вольга Жукава).

« »

8 жніўня ў Нацыянальным мастацкім музеі Рэспублікі Беларусь адбылося ўрачыстае адкрыццё юбілейнай выставы заслужанага дзеяча мастацтваў нашай краіны, кандыдата мастацтвазнаўства, ганаровага прафесара Віцебскага дзяржаўнага ўніверсітэта імя П.М. Машэрава, ганаровага акадэміка Расійскай акадэміі мастацтваў Уладзіміра Пракапцова “Пад знакам бясконцасці”. Выстава, прысвечаная 70-годдзю з дня нараджэння У. Пракапцова і 25-годдзю яго работы на пасадзе генеральнага дырэктара Нацыянальнага мастацкага музея Рэспублікі Беларусь, паказвае разнастайнасць творчых інтарэсаў аўтара як мастака, вучонага і арганізатара музейнай справы Беларусі. У экспазіцыі прадстаўлены больш за 35 работ з калекцыі Нацыянальнага мастацкага музея Рэспублікі Беларусь, Музея гісторыі горада Мінска, карпаратыўнай калекцыі ААТ “Прыёрбанк” і

асабістай калекцыі аўтара. Творчасць мастака характарызуецца арыгінальным пазнавальным стылем, глыбокім філасофскім зместам, сцвярджаннем вечных духоўных каштоўнасцей, зваротам да сваіх каранёў, любоўю да роднай зямлі, бацькоў. Карціны ўяўляюць сабой сплаў суб'ектыўна-лірычнага і рацыянальна-прагматычнага пачаткаў, што дае магчымасць раскрыць і паказаць на палатне парыў уласных пачуццяў і думак праз гарманічную завершанасць, кампазіцыйную, пластычную і колеравую арганізацыю твора. Сярод прадстаўленых палотнаў, пачынаючы з васьмідзясятых гадоў ХХ стагоддзя, – карціны розных жанраў: пейзажы, нацюрморты, партрэты, эпічныя творы, а таксама карціны, напісаныя ў час мастацкіх акцый у Віцебску.

На выставе ўпершыню прадстаўлены тры новыя карціны: “Настальгія”, “Дарога дадому” і “Суладдзе зямнога і нябеснага. Памяці Веры” (партрэт Веры Пракапцовай). У экспазіцыі таксама можна ўбачыць кнігі У.І. Пракапцова, прысвечаныя вядомым майстрам Беларусі – Станіславу Жукоўскаму, Вітольду Бялыніцкаму-Бірулі, Фердынанду Рушчыцу і іншым, што ўвайшлі ў серыю выданняў “Славутыя мастакі з Беларусі”, ініцыятарам якой ён з’яўляецца.

Наведвальнікі выставы змаглі ўбачыць таксама фільм, які Уладзімір Пракапцоў запісаў напярэдадні свайго развітання з музеем. У гэтым фільме ён расказвае пра самыя знакавыя праекты і самыя цікавыя моманты дзейнасці ў роднай установе.

« »

25 жніўня ў Гарадоцкім краязнаўчым музеі пачала працаваць выстава “Мой родны кут” выкладчыкаў кафедры выяўленчага мастацтва мастацка-графічнага факультэта Віцебскага дзяржаўнага ўніверсітэта імя П.М. Машэрава (куратар В. Осіпаў). У экспазіцыі прадстаўлена больш за 40 твораў, якія выкананы ў розных тэхніках: графіцы, акварэлі, пастэлі, алейным жывапісе. Працягам і развіццём выставы з’явіўся “круглы стол” “Слова і жывапіс”, за прайшоў у сталіцы Дня беларускага пісьменства з удзелам выкладчыкаў кафедры выяўленчага мастацтва мастацка-графічнага факультэта і пісьменнікаў з Беларусі і Расіі.

« »

Да 30-га юбілейнага Свята беларускага пісьменства, якое адбылося 2–3 верасня ў Гарадку на старчаку дома (вуліца Савецкая, 20), які глядзіць на галоўную плошчу райцэнтра, творчай групай на чале са старшым выкладчыкам кафедры дызайну ВДУ А. Сяргеевым, быў распрацаваны і выкананы мурал з выявамі гербаў гарадоў, якія ў розныя гады ўдастойваліся гонару прымаць Дзень пісьменства.

« »

7 верасня ў Нацыянальным мастацкім музеі Рэспублікі Беларусь адбылося ўрачыстае адкрыццё персанальнай выставы прафесара кафедры дэкаратыўна-прыкладнага мастацтва і тэхнічнай графікі, вядомага беларускага мастака Вячаслава Шамшура. У экспазіцыі пад назвай “У суладдзі душэўнасці і цеплыні” глядач можа ўбачыць жывапісныя кампазіцыі майстра, якія выкананы ў розны час у алейнай тэхніцы і пастэлі мастака. Сярод большасці твораў В. Шамшура краявіды, прысвечаныя Бацькаўшчыне.

“ ”

Зайцева Анастасия Сергеевна – магистр, учитель художественного отделения ГУО «Детская школа искусств № 1 г. Витебска».

Кенигсберг Екатерина Яковлевна – кандидат искусствоведения, доцент, начальник отдела международных связей УО «Белорусская государственная академия искусств», профессор кафедры теории и истории искусств.

Кнатъко Юлия Игоревна – кандидат культурологии, доцент, доцент кафедры культурологии УО «Белорусский государственный университет культуры и искусств».

Кралько Виктория Анатольевна – заместитель директора ГУК «Витебский районный центр культуры и творчества».

Ли Цзунци – магистр искусств, аспирант кафедры изобразительного искусства ВГУ имени П.М. Машерова.

Ли Цян – аспирант УО «Белорусский государственный университет культуры и искусств».

Лобачевская Ольга Александровна – доктор искусствоведения, доцент, профессор кафедры культурологии УО «Белорусский государственный университет культуры и искусств».

Лю Ин – аспирант УО «Белорусский государственный университет культуры и искусств».

Любченко Ольга Анатольевна – кандидат педагогических наук, заместитель декана по учебной работе факультета обучения иностранных граждан УО «Витебский государственный университет имени П.М. Машерова».

Лян Паньпань – аспирант УО «Белорусский государственный университет культуры и искусств».

Ляо Шаша – доктор философии (музыка), старший преподаватель кафедры вокальной музыки Цинхайского университета национальностей (КНР).

Никифоренко Алла Николаевна – кандидат искусствоведения, доцент, доцент кафедры теории и истории искусства УО «Белорусский государственный университет культуры и искусств».

Романович Елена Евгеньевна – исследователь в области педагогических наук, старший преподаватель кафедры музыкально-педагогического образования УО «Белорусский государственный педагогический университет имени Максима Танка».

Сусед-Виличинская Юлияна Самсоновна – кандидат педагогических наук, доцент, доцент кафедры музыки ВГУ имени П.М. Машерова.

Тянь Лу – магистр искусствоведения, аспирант УО «Белорусский государственный университет культуры и искусств».

Цзян Баолун – доктор философии (музыка), старший преподаватель кафедры вокальной музыки Цинхайского университета национальностей (КНР).

Чжан Дунсян – аспирант УО «Белорусский государственный педагогический университет имени Максима Танка».

“ ”

Zaitseva Anastasia Sergeevna – master of Art, Teacher of the Art Department of the State Educational Establishment “Children’s School of Arts No. 1”, Vitebsk.

Kenigsberg Yekaterina Yakovlevna – Head of International Department of Belarusian State Academy of Arts, Department of Theory and History of Arts Assistant Professor, PhD (Art), Assistant Professor.

Knatko Yulia Igorevna – PhD (Cultural Studies), Assistant Professor, Belarusian State University of Culture and Arts Department of Culture Studies Assistant Professor.

Kralko Viktoriya Anatolyevna – Deputy Head of Vitebsk District Culture and Creativity Center.

Li Zongqi – postgraduate student of VSU Department of Fine Arts, Master of Art.

Li Qiang – postgraduate student of Belarusian State University of Culture and Arts.

Lobachevskaya Olga Alexandrovna – Doctor of Arts, Professor of the Department of Cultural Studies, Belarusian State University of Culture and Art.

Liu Ying – postgraduate student of Belarusian State University of Culture and Arts.

Lyubchenko Olga Anatolyevna – Deputy Dean of Vitebsk State P.M. Masherov University Faculty of Foreign Student Training, PhD (Education).

Liang Panpan – postgraduate student of Belarusian State University of Culture and Arts.

Liao Shasha – PhD (Music), Senior Lecturer of Qinghai Nationalities University (China) Department of Vocal Music.

Nikiforenko Alla Nikolaevna – PhD (Art Studies), Assistant Professor, Belarusian State University of Culture and Arts Department of Theory and History of Art Assistant Professor.

Romanovich Elena Yevgenyevna – Education Researcher, Senior Lecturer of Belarusian State Pedagogical Maxim Tank University Department of Musical and Pedagogical Education.

Sused-Vilichinskaya Yuliyana Samsonovna – PhD (Education), Assistant Professor, Vitebsk State P.M. Masherov University Department of Music Assistant Professor.

Tian Lu – postgraduate student of the Belarusian State University of Culture and Art.

Jiang Baolong – PhD (Music), Senior Lecturer of Qinghai Nationalities University (China) Department of Vocal Music.

Zhang Dongxiang – postgraduate student of Belarusian State Pedagogical Maxim Tank University.

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

Требования к оформлению статьи:

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

« »

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

Guidelines for the layout of a publication:

1. Articles are to be in Belarusian or Russian.
2. Each article is to include the following elements:
 - UDK index;
 - title of the article;
 - name and initial of the author (authors);
 - institution he (she) represents;
 - introduction;
 - main part;
 - conclusion;
 - list of applied literature.
3. The title of the article should reflect its contents, be laconic and contain key words which will make it possible to classify the article.
4. The introduction should contain a brief review of the literature on the problem. It should indicate not yet solved problems. It should formulate the aim; give references to the recent articles of other authors including foreign publications. The section finishes with setting the aim of the research.
5. In the section "Main part" the author describes the findings from the point of view of their scientific novelty as well as compares them with the corresponding well known data. This section is divided into sub-sections with explanatory subtitles.
6. The conclusion should contain a brief review of the findings, indicating the achievement of this goal, their novelty and possibility of practical application.
7. The list of literature shouldn't include more than 12 references. The references are to be numerated in the order of their citation in the text. The order number of a reference is given in square brackets e.g. [1], [2]. The layout of the literature list layout is to correspond State Standard (GOST) 7.1–2003. References to articles and theses which were not published earlier are not permitted. A complete name of the author's certificate and the deposited copy is indicated as well as the institution which presented the copy for depositing.
8. Articles of at least 0,35 of an author sheet size (14000 printing symbols with blanks, punctuation marks, numbers etc.), interval 1, Times New Roman 11 are sent to the editorial office. This size includes the text, charts and list of literature. Not more than three pictures are allowed. Pictures and schemes are to be presented in individual jpg-files. Articles should be typed in Microsoft Word.
9. The electronic version should be attached to the paper copy of the article submitted to the editorial board. The electronic and the paper copies of the article should be identical. The university e-mail address is nauka@vsu.by).
10. Following materials (on separate sheets) are attached to the article:
 - summary (150–250 words), which should precisely present the contents of the article, should be liable for being published in magazine summaries separately from the article as well as the key words in the language of the original;
 - title of the article, surname, first and second names of the author (without being shortened), place of work, summary and key words in English;
 - telephone number, e-mail address;
 - expert conclusion on the feasibility of the publication;
 - brief information about the author in Russian, Belarusian and English: the author's surname, name, patronymic; position, employment place; degree, title; post address (e-mail).
11. All articles submitted to the editorial office of the journal are subject to mandatory verification of originality and correctness of borrowings by the Antiplagiat.VUZ system. For original scientific articles the degree of originality should be at least 85%, for reviews – at least 75%.
12. On the decision of the editorial board the article is sent for a review, and then it is signed by the members of the editorial board. If the article is sent back to the author for improvement it doesn't mean that it has been accepted for publication. The improved variant of the article is reconsidered by the editorial board. The article is considered to be accepted on the day when the editorial office receives the final variant.
13. Earlier published articles as well as articles accepted for publication in other editions are not admitted.
14. The authors carry responsibility for the facts provided in the articles, the content and the accuracy of the information.

*Для оформления обложки использована работа
Владимира Прокопцова «Витебские мечты о Париже».*

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.
