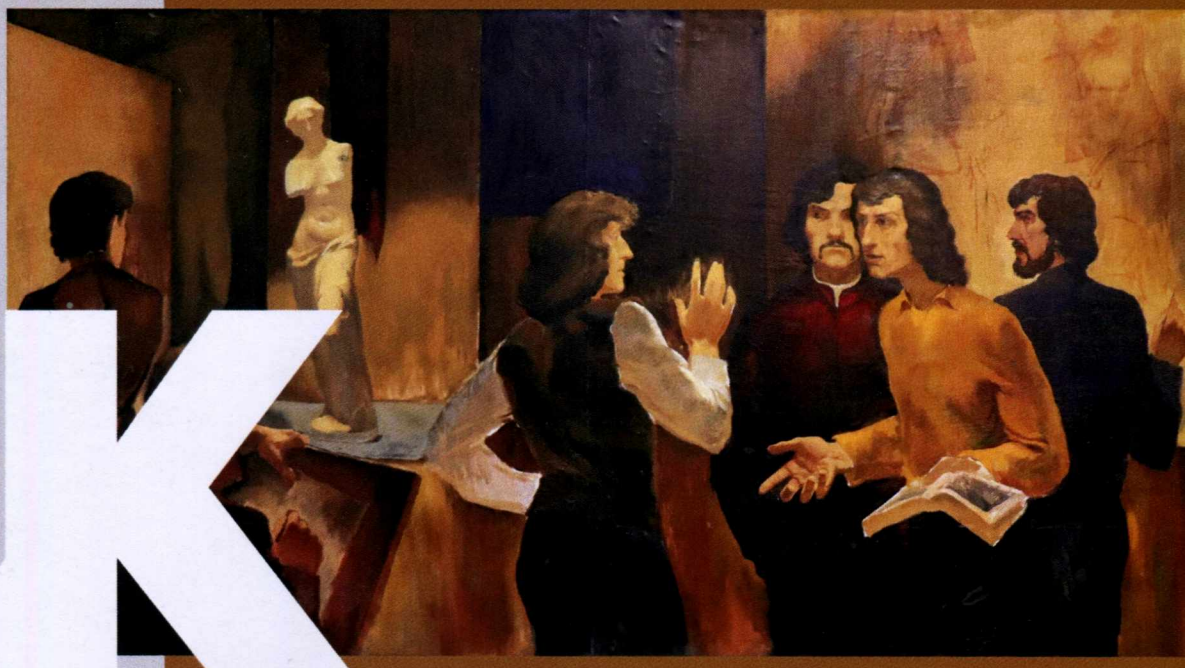
ISSN 2222-8853



ИК
искусство и культура

№ 4(56)/2024

ИСКУССТВО И КУЛЬТУРА

НАУЧНО-ПРАКТИЧЕСКИЙ ЖУРНАЛ

ИЗДАЕТСЯ С ЯНВАРЯ 2011 ГОДА
ВЫХОДИТ ЧЕТЫРЕ РАЗА В ГОД

№ 4(56)
2024

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

НАУЧНО-ПРАКТИЧЕСКИЙ ЖУРНАЛ
«ИСКУССТВО И КУЛЬТУРА»

SCIENTIFIC AND PRACTICAL JORNAL
“ART AND CULTURE”

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. Габрусь, 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

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

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

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

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

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 15.11.2024. Формат 60 x 84 $^{1}/_{8}$. Бумага офсетная.
Усл. печ. л. 10,70. Уч.-изд. л. 9,87. Тираж экз. Заказ .

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

Искусствоведение

Кенигсберг Е.Я. Художественный фестиваль Утибосо (Япония) – кураторское исследование актуальных контекстов современности 5

Густова-Рунцо Л.А. Адзінства царкоўных літургічных і народных спеўных традыцый Пінскага Палесся 10

Ван Мэнжун. Трактовка категории «художественность» в современной науке об искусстве 14

Сюэ Цзе. Формирование образа благородного человека (цзюнь-цзы) в китайском традиционном и европейском классическом искусстве 19

Лойко О.Б. Модуляционная хроматика как средство воплощения символа лабиринта в эпоху барокко 24

Костогрыз О.Д. Нерегулярное поле изображения в станковой графике 29

Ефремова И.В. Системный подход в изучении феномена бала 35

Хуан Пэй. Образы выдающихся творческих личностей Беларуси в художественном наследии народных художников БССР В.В. Волкова и Л.Д. Щемелёва 40

Чэнь Паньинь. Фэнтези в системе экранных искусств Китая 47

Лю На. Воплощение образа учителя в произведениях изобразительного искусства Китая 51

Гефтер Л.М. Тема свадьбы в работах еврейских художников XX века, находящихся в фондах Музея Марка Шагала в Витебске 56

Культурология

Карнажицкая Т.В. Измерение динамических процессов в художественной культуре как ресурс развития белорусской нации 61

Андрейчик Н.И. Содержание понятия «лингвокультурная компетентность личности» как важной составляющей межкультурного взаимодействия 65

Педагогика

Малашенко Я.Н., Жукова О.М., Кущина Е.А. Особенности работы руководителя студии эстрадной песни «Шанс» в процессе развития эстетической культуры участников коллектива 70

Жагуло Т.В. Концепция и модель формирования рациональных игровых движений начинающего скрипача в условиях здоровьесберегающей исполнительской деятельности 76

Мандрик А.В. Особенности подготовки проектов по фотографике для международных конкурсов 81

Хроника 86

Сведения об авторах 88

CONTENTS

Art Studies

Kenigsberg Ye.Ya. Uchiboso Art Festival (Japan) – a Curatorial Research of Current Contexts of Modernity **5**

Gustova-Runzo L.A. The Unity of the Church Liturgical and Folk Singing Traditions of Pinsk Polesiye **10**

Wang Mengrong. Interpretation of the Category of Artistry in Modern Science of Art **14**

Xue Jie. Formation of the Image of a Noble Person (Jun Zi) in Chinese Traditional and European Classic Art **19**

Loiko O.B. Modulation Chromatics as a Means of Embodying the Labyrinth Symbol in the Baroque Era **24**

Kostogryz O.D. Irregular Field of Image in Easel Graphics **29**

Efremova I.V. Systematic Approach to Studying the Phenomenon of the Ball **35**

Huang Pei. Images of Outstanding Creative Figures of Belarus in the Artistic Heritage of People's Artists of the BSSR V.V. Volkov and L.D. Shchemelev **40**

Chen Panying. Fantasy in the Screen Arts System of China **47**

Liu Na. The Embodiment of the Image of the Teacher in Chinese Fine Arts **51**

Gefter L.M. The Wedding Theme in the Works of 20th Century Jewish Artists in the Collection of Marc Chagall Museum in Vitebsk **56**

Cultural Studies

Karnazhitskaya T.V. Measuring Dynamic Processes in Artistic Culture as a Resource for the Development of the Belarusian Nation **61**

Andreychyk N.I. The Content of the Concept of Linguistic and Cultural Competence of Personality as an Important Component of Intercultural Interaction **65**

Pedagogy

Malashenko Ya.N., Zhukova O.M., Kushchina E.A. Features of the Work of the Head of the Pop Song Studio "Chance" in the Process of Shaping Aesthetic Culture of the Participants **70**

Zhagulo T.V. The Concept and Model of Shaping the Technique of Playing Movements of a Beginner Violinist in Conditions of Health-Saving Performing Activities **76**

Mandrik A.V. Features of Preparing Photography Projects for International Competitions **81**

Chronicle **86**

Information About the Authors **88**

УДК 7.072.3:7.079(520)

Художественный фестиваль Утибосо (Япония) – кураторское исследование актуальных контекстов современности

Кенигсберг Е.Я.
Учреждение образования «Белорусская государственная академия искусств», Минск

В 2024 году в японской префектуре Тиба состоялся художественный фестиваль Утибосо, куратором и арт-директором которого выступил Фрам Китагава. Художественная кураторская стратегия Фрама Китагавы по исследованию актуальных контекстов современности основана на идее ревитализации приходящих в упадок промышленных или сельскохозяйственных районов Японии с помощью современного искусства. Разнообразные произведения художников из Страны восходящего солнца и других стран мира, в которых в соответствии с кураторской концепцией осмысливались история данной местности, ее сегодняшнее состояние, окружающая среда, традиционный уклад жизни и актуальные проблемы локальных сообществ, экспонировались в городах Итихара, Кисарадзу, Кимицу, Содегаура и Футцу префектуры Тиба. Впервые проведенный на такой обширной территории художественный фестиваль Утибосо стал катализатором дальнейшего развития региона.

Ключевые слова: *художественный фестиваль Утибосо, куратор, художник, современное искусство, Япония.*

(Искусство и культура. – 2024. – № 4(56). – С. 5–9)

Uchiboso Art Festival (Japan) – a Curatorial Research of Current Contexts of Modernity

Kenigsberg Ye.Ya.
Education Establishment "Belarusian State Academy of Arts", Minsk

In 2024, the Uchiboso Art Festival took place in Japan's Chiba Prefecture, curated and art-directed by Fram Kitagawa. Fram Kitagawa's artistic curatorial strategy to research relevant contexts of modernity is based on the idea of revitalizing decaying industrial or agricultural areas of Japan through contemporary art. A variety of artworks by artists from Japan and countries around the world, which, in accordance with the curatorial concept, reflect on the history of the area, its current state, the environment, traditional ways of life and current problems of local communities, were exhibited in Ichihara, Kisarazu, Kimitsu, Sodegaura and Futzu in Chiba Prefecture. Held for the first time in such a vast area, the Uchiboso Art Festival was a catalyst for further development of the region.

Key words: *Uchiboso Art Festival, curator, artist, contemporary art, Japan.*

(Art and Cultur. – 2024. – № 4(56). – P. 5–9)

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

Весной 2024 года префектура Тиба, расположенная на острове Хонсю (Япония), отмечала свое 150-летие. В честь юбилея был организован художественный фестиваль «Centennial Art Festival – Environment and Desire – Uchiboso Art Fest» («Художественный фестиваль столетия – окружающая среда и желание – Утибосо арт-фест», далее художественный фестиваль Утибосо), который проходил в пяти городах района Утибосо – Итихара, Кисарадзу, Кимицу, Содегаура и Футцу – под кураторским руководством арт-директора Фрама Китагавы [1]. Столица Японии Токио и район Утибосо, расположенный на полуострове Босо, соединены туннелем-мостом Aqua Line через Токийский залив. Главной особенностью региона являются заводы крупных компаний, находящиеся в районе залива. Для работы на предприятиях сюда иммигрировали люди, принадлежащие к разным культурам. Проблема современной Тибы состоит в быстром сокращении населения в сельской части префектуры, где местные жители занимаются традиционным земледелием и рыболовством.

Цель статьи – определение художественной кураторской стратегии фестиваля Утибосо.

Триеннале современного искусства Ichihara Art x Mix. В городе Итихара с 2014 года проходит триеннале современного искусства Ichihara Art x Mix, арт-директором (генеральным куратором) которого бессменно является Фрам Китагава [2]. Триеннале использует возможности современного искусства для решения таких проблем города, как сокращение численности населения, отток молодежи, снижение рождаемости, старение населения. Если первая триеннале не вызвала энтузиазма локального сообщества, то постепенно многие местные жители разных возрастов начали добровольно посвящать свое время организации мероприятий триеннале, созданию произведений искусства и уходу за ними, а город Итихара стал притягательным местом для людей, интересующихся искусством. Успех Ichihara Art x Mix и его неустанная деятельность по возрождению региона положили начало новому проекту, включающему весь район Утибосо.

Кураторское исследование и кураторская концепция. По словам Фрама Китагавы, при проведении кураторского исследования для художественного фестиваля Утибосо было определено, «что жители Тибы хотят найти ценность в своей многовековой истории и в своей жизни, особенно в сельском хозяйстве и рыболовстве. Губернатор и другие специалисты считают, что префектура Тиба в целом – это очень большая земля, а сельское хозяйство и рыболовство – основа префектуры Тиба. Фестиваль искусств Утибосо указывает на гены прошлого префектуры Тиба, такие как сельское хозяйство» [3].

Целью фестиваля было заявлено создание устойчивой платформы на основе объединения силы искусства, творчества и технологий для конструирования нового будущего через 100 лет.

Концепция фестиваля звучала следующим образом: «Размышления о том, что будет через 100 лет, и самовыражение – все это художественная деятельность. Место для совместного творчества, для создания будущего через 100 лет. Centennial Art Festival – это художественный фестиваль в префектуре Тиба, в котором каждый может принять участие в размышлениях о будущем через 100 лет. Размышления о будущем через 100 лет – это альтруизм как таковой. Какое искусство мы хотим оставить после себя через 100 лет? Какую еду мы стремимся оставить после себя через 100 лет? Мыслить и выражать свои мысли через 100 лет – все это будет художественной деятельностью. Так почему бы нам не подумать о 100 годах спустя вместе?» [1].

Фестиваль, проходивший в течение 49 дней с 23 марта по 26 мая 2024 года, включал две составные части – «LIVE ART» и «LIFE ART».

«LIVE ART» был посвящен музыке и объединял выступления многих исполнителей на четырех разных площадках. Продюсером программы, получившей подзаголовок «Tsudoko Engeki, Tsudoko Sound Geki», выступил Такеси Кобаяси. Слово «Tsudoko» на японском языке выражает идею единения: несмотря на географические разделения, вызванные историческими факторами, физические разделения, спровоцированные стихийными бедствиями, и т.д., все люди связаны между собой и могут понять друг друга. Именно подобная идея лежит в основе проекта.

По словам Такеси Кобаяси, «фестиваль – это территория, которая служит контрапунктом Токио, где мы рассматриваем различные противоположности, такие как город и природа, физическое и духовное, искусство и бизнес, самость и альтруизм, настоящее и будущее, окружающая среда и желание. Стало ясно, что опасно оставлять будущее только городам, за которыми тянется экономическая рациональность. Мы надеемся, что фестиваль станет катализатором и сыграет свою роль в будущем, которое будет продолжаться» [1].

«LIFE ART». Основным направлением «LIFE ART» является современное изобразительное искусство. Куратор Фрам Китагава пригласил 80 перспективных художников из Японии и других стран мира выставить собственные произведения искусства в различных местах пяти городов района Утибосо. Среди участников

художественной части фестиваля следует назвать Тецуя Умеда, Мотохико Одани, SIDE CORE, Яёи Кусама, Александра Пономарева, Аниша Капура, Хираки Сава, Мичихиро Симабукуро, Кохей Нава, Лина Банерджи / Пегги Э. Рейнольдс, Ёсио Тамоцу, Динь К. Ле и множество других, представивших живопись, скульптуру, видео и инсталляции. Приглашенные авторы в период подготовки интересовались местами, где проводится фестиваль, их историей, что помогло мастерам при создании работ. Художники нашли красоту в сегодняшней окружающей среде, традиционном укладе жизни локальных сообществ и создали свои произведения вместе с местными жителями.

В **городе Итихара** около 60 произведений искусства были показаны в различных локациях, например, в районе железнодорожных станций Дзёсо-Усику и Кадзуса-Усику, художественном музее Ichihara Lakeside Art Museum, бывшей начальной школе Сатоми. В городах Кисарадзу, Кимицу, Содегаура и Футцу работы художников экспонировались в отдельных, доступных широкой публике местах.

Так, в здании бывшей начальной школы Сатоми были размещены произведения современного искусства, авторы которых осмысливали промышленный ландшафт района залива Итихары – созданную в 1960-х годах индустриальную зону. Бунпэй Кадо предложил инсталляцию «Фонтан»: ряд циркулирующих в канистрах с маслом и в шоколадных фонтанах предметов, символизирующих экономические сверхдержавы, энергетические войны и загрязнение окружающей среды. «Туннели пустоты» Хитоси Куриямы представляют собой сложные структуры, чередующие атмосферное давление и вакуум. Когда стеклянная трубка с большой разницей атмосферного давления внутри и снаружи локально нагревается, размягченное стекло под воздействием атмосферного давления и вакуума меняет свою форму. В образовавшейся неровной стеклянной трубке разряд становится нестабильным, и свет колеблется, делая видимым атмосферное давление. В инсталляции Ясухиро Чида «0.04» капающая вода действует как линза с постоянно меняющимся коэффициентом преломления, создавая непрерывно трансформирующиеся световые узоры на полу и стенах. Из-за мельчайших преобразований внутри капель один и тот же узор никогда не появляется дважды. «ДОМ № 001» Ику Харада создан с применением традиционной живописной техники и строительных материалов. «FUROCCO» Кентаро Янаги отсылает к японской технике очищения.

В районе железнодорожной станции Кадзуса-Усику, на торговой улице Усику, художник Рё Тоёфуку заполнил пространство бывшего салона игровых автоматов копиями всемирно известных картин из знаменитой книги Эрнста Гомбриха «История искусства», создав место медитации и спокойствия, своеобразный мини-музей истории искусств. В помещении соседнего магазина художник по стеклу Кентаро Янаги экспонировал кинетическую инсталляцию «KINETIC PLAY» – мир изящных прозрачных стеклянных башен, кранов, ветряных мельниц, собранных из сосудов для сакэ, кубков, графинов, бокалов, соединенных тончайшими стеклянными нитями. Инсталляция находилась в темном помещении и искусно подсвечивалась; сам художник объяснял концепцию своего творения, меняя местами части инсталляции, поднимая и опуская объекты с помощью стеклянных кранов. По выходным и праздничным дням Кентаро Янаги проводил мастер-классы по изготовлению объектов из стекла. Световая инсталляция «Аналемма» Ясухиро Сенды, созданная с использованием изготовленных вручную трехмерных нитей, формирует фантастический ночной пейзаж с бесчисленным количеством огней, отдаленно напоминающий вид на ночной город с борта самолета.

В здании железнодорожной станции Кадзуса-Усику экспонировалось «Облако зданий» Маюми Кури: множество подвешенных к потолку ламп с напечатанными на них изображениями магазинов в возрождающемся торговом районе Усику. Каждый зритель мог найти посещенный им магазин с произведениями искусства.

Художественный музей Ichihara Lakeside Art Museum предложил инсталляцию вьетнамского художника Динь К. Ле, имеющего за плечами опыт эмигранта. Художник взял интервью у живущих в Итихаре вьетнамцев, задав им вопросы о жизни в Японии, об оставшихся на родине семьях, о связях между людьми. Совместно созданное художником, японскими, вьетнамскими и иностранными жителями Итихары гигантское лоскутное одеяло, выставленное как инсталляция, стало символом новых связей между людьми.

В этом же музее китайская художница Лю Йи представила анимационный ролик, выполненный на основе интервью с живущими в Итихаре китайцами. Фильм, произведенный в традиционной китайской технике тушевой живописи, демонстрирует путешествие китайской души, ищущей новое место на чужой земле, где она сможет сохранить свою идентичность.

Город Кисарадзу. Ряд работ размещен в городе Кисарадзу. В бывшем книжном магазине Кундо можно увидеть выставку Тайсуке Макихары «На курсе» о природных прибрежных приливных отмелях Кисарадзу: карты, фотографии и наблюдения за приливными отмелями, афиши экскурсий по ним, видеоработы, фиксирующие ландшафты обширных приливных отмелей и т.д. В здании основанной в 1790 году и занимавшейся продажей сахара и бумаги компании «Хамадая» находится огромный монумент женщине: «Гипотетический памятник V» Мотохико Одани является частью серии «Временный памятник», в которой «Богиня в маске», глиняная фигурка периода Дзёбу, датируемая примерно 4000 годами до нашей эры, сочетается с современным телом.

На одной из улиц города Кисарадзу можно увидеть работу Такаси Фукасавы «Железо и нори». Вылавливание морских водорослей – традиционное местное занятие, и художник выставил ряды укрепленных на соломенных циновках металлических пластин, напоминающих по цвету и форме водоросли нори. Инсталляцию можно использовать как металлофон, играя на ней с помощью барабанных палочек.

Ряд произведений был размещен на территории экофермы города Кисарадзу. Кохей Нава выставил сюрреалистичную инсталляцию «PixCell-Crow / Сварочная маска / VR-контроллер (R) / Деревянная лестница». 100 лет назад сюрреализм исследовал возможности человеческого бессознательного; современный художник Кохей Нава прогнозирует сочетание сюрреализма, виртуальной реальности и воображения через 100 лет. Реалистичная инсталляция Фабриса Хиберта «Человек извне» посвящена слиянию человека и окружающей среды. Фреска Асаи Юсуке «Слои разумных существ» выполнена с применением местных почв и вод. «Зеркало (смесь лайма и яблока с лазерным красным)» Аниша Капура меняет цвет, форму и отражение в зависимости от угла обзора. Художник соединяет европейский модернизм с восточными мировоззрениями, предлагает подумать о входе в другой мир, передавая при этом ощущения настоящего момента. «Указатель нового пространства» Яёи Кусамы выполнен в типичных для художницы насыщенных красных цветах в белый горошек. Шесть кеглей, попарно стоящих и лежащих в искусственно созданных небольших сердцеобразных водоемах, по мнению автора, символизируют восхищение яркостью жизни. Произведение Яёи Кусамы «Бесконечный зеркальный зал – Иллюзия в сердце» представляет собой кубическую комнату с двусторонними зеркалами. Прозрачный цветной стеклянный горошек на стенах и потолке бесконечно усиливается отражениями от зеркал, передавая иммерсивное ощущение погружения в калейдоскоп.

Арт-группа SIDE CORE создала «Дом мечты» на маленьком острове у побережья Кисарадзу, чтобы разгадать правила общественного пространства и изменить мышление, ориентируясь на уличную культуру. Вдохновением для этой работы послужили дискуссии политиков и архитекторов периода Эдо (1603–1868) о строительстве морского города в Токийском заливе. Моделью стал дом в Кисарадзу, где когда-то жил со своей семьей один из членов SIDE CORE.

В **городе Кимицу** в одном из заброшенных жилых комплексов на четвертом этаже здания художник Ясуо Тамоцу создал работу «Сеятель семян»: собранная снаружи и искусственно принесенная в дом внешняя почва и растения, которые сами попали в почву, растут в комнатах, которые больше не заняты людьми. В бывшем детском саду Сава Хираки занял четыре комнаты, выходящие во двор. В каждой из них рассказывается собственная история с помощью движения инструментов, изображений и освещения.

В рыболовецком порту Симодзу и в общественном центре города Футцу художник Ясуаки Игараси создал сайт-специфичную инсталляцию «Сетевой путь»: ряд поднятых над поверхностью земли пустых рыболовецких сетей, подготовленных для вылавливания морских водорослей, традиционного промысла данной местности, постепенно пришедшего в упадок с началом мелиорации прибрежных земель для строительства объектов крупной индустрии. Обычно сети устанавливаются на несколько сантиметров ниже поверхности воды. При сборе водорослей заполненные сети поднимают над поверхностью воды. Ясуаки Игараси объединил уклад местной жизни, обычаи локального сообщества и природный пейзаж.

Тему традиционных морских промыслов в мелководных рыболовных угодьях Футцу, характерных для этой местности, также осмысливает Такахиро Ивасаки. Его диорама «Море катаболизма» в комнате в японском стиле состоит из бассейна, наполненного соевым соусом, с плавающими в нем миниатюрными кораблями. Море изменило свой облик из-за мелиорации земель. Художник создал собственное произведение в результате наблюдения за обширными морскими и приморскими пейзажами.

Работа Акико Муто «Морской лес – A+M+A+M+O» вдохновлена полями взморника, которые простираются по приливным отмелям Футцу. Ландшафт зарослей взморника, являющегося нерестилищем морских обитателей, в том числе молоди угрей, разного

рода рыб и моллюсков, был создан совместно с местными жителями путем сшивания из органди множества крупных частей искусственного взморника и размещения моделей, имитирующих икру рыб. Инсталляция носит интерактивный характер, любой желающий может двигать ее части по своему усмотрению и тем самым создавать новый пейзаж.

Инсталляция Хираки Сава «Потерянные и найденные» размещена в здании бывшего детского сада Утиминова, который дети посещали до марта 2020 года, и включает в себя видео и скульптуры, творчески интерпретирующие детские сады в современном обществе. В общественном центре Футцу находится передвижная инсталляция Тору Накадзаки «Кипящие и бурлящие мысли: сад людей», в которой художник осмысливает реальность местной жизни на основе рассказов четырех жителей города о рыбной промышленности в Футцу, парках вокруг мыса, море и городе.

Сопроводительные программы. Художественный фестиваль Утибосо дает возможность зрителю не только посетить выставки, произведения искусства в публичном пространстве, концерты и перформансы. В рамках сопроводительных программ предлагается знакомство с историей, культурой, природой Тибы, участие в специальных программах, организованных местными жителями, дегустация местной еды и участие в мастер-классах по ее приготовлению. Еды, которая здесь, как и во многих других художественных событиях, организованных Ф. Китагавой, является одним из важных элементов художественного фестиваля Утибосо, неотъемлемой составляющей местной жизни. «В 2017 году Япония пересмотрела свой Основной закон о культуре и искусстве. В него было включено положение о важности фестивалей искусств с участием общественности и японской кухни. До сих пор еда не была частью культуры, но в еде важно то, что она богата, что она сбалансирована по питательным веществам, поскольку вы едите сезонные продукты, и что вы думаете о цвете и о том, как она выглядит и подается. Все это означает, что японская еда важна (как культура) с глобальной точки зрения. Это уже идеальная тема для префектуры Тиба, – сказал Ф. Китагава в одном из интервью. – В XX веке целью были равные права, демократия и возможность получить одинаковый опыт, где бы вы ни находились. Это и есть белая галерея в форме коробки, известная как “белый куб”. Было важно, чтобы все работы выглядели одинаково, будь то в Итихаре, Токио или Нью-Йорке. На самом деле, эта ценность исходила не от музея, а от архитектуры, поэтому в Токио, Тибе, Нью-Йорке и Йоханнесбурге был один и тот же пейзаж. Одной из целей являлось добиться одинакового пейзажа, но в реальности даже города бывают беспорядочными, и это не всегда хорошо. Мы должны отбросить все и встать на рельсы, или мы должны конкурировать, или стимулировать массовое производство и массовое потребление. Тогда начинаешь думать, что это не совсем та реальность, в которой мы живем. Я считаю, что для каждого человека желательно иметь возможность жить, опираясь на собственные усилия, и верю, что это приводит к чувству удовлетворения. Я думаю, что искусство – хороший способ развить это чувство» [3].

Заключение. Художественная кураторская стратегия Фрама Китагавы по исследованию актуальных контекстов современности базируется на идее ревитализации приходящих в упадок промышленных или сельскохозяйственных районов Японии с помощью современного искусства. Художественный фестиваль Утибосо в префектуре Тиба был впервые реализован на такой обширной территории и стал катализатором дальнейшего развития региона. Богатый многолетний кураторский опыт Фрама Китагавы включает успешное проведение художественных триеннале в труднодоступных и малонаселенных областях Японии, в результате чего наблюдается постепенный прирост населения, резкое увеличение числа посетителей регионов, где на временной или постоянной основе во время проведения триеннале размещены произведения современного искусства, активное участие представителей локального сообщества, повышение интернационализации регионов Японии благодаря участию иностранных художников, продвижение современного искусства [4–6].

Благодарю за сотрудничество японского куратора, доктора наук Вакану Коно и автора всех фотографий в статье Фумио Кога.

ЛИТЕРАТУРА

1. Hyakunengo Art Festival – Uchiboso Art Festival – Planning presentation held. – URL: https://100nengo-art-fes.jp/en/press/uchibo_240209/ (date of access: 05.05.2024).

2. Ichihara Art x Mix. – URL: https://ichihara-artmix.jp/ (date of access: 15.11.2022).

3. アートを原動力に、一人一人がちゃんと自分の努力で生きられるという状態が望ましい。Желательно, чтобы каждый человек смог прожить свою жизнь собственными усилиями… // 100nengo Art Festival. – URL: https://100nengo-art-fes.jp/story/02interview_fram_kitagawa/ (date of access: 12.05.2024).

4. Кенигсберг, Е.Я. Кураторские стратегии актуальных контекстов современности на примере триеннале Этиго-Цумари (Япония) / Е.Я. Кенигсберг // Артэфакт. – 2022. – № 17. – С. 27–37.

5. Кенигсберг, Е.Я. Современное искусство как средство ревитализации территорий / Е.Я. Кенигсберг // Искусство и культура. – 2022. – № 4. – С. 31–38.

6. Kenigsberg, E. The Global and Local Context of Japanese Contemporary Art Triennales / E. Kenigsberg // Culture and Global Challenges: 15th Intern. conf. of Arts Researchers, June 29–30, 2022 / Shota Rustaveli Theater and Film Georgia State University; ed.: N. Gengiuri [et al.]. – Tbilisi: Shota Rustaveli Theater and Film Georgia State University, 2022. – Pp. 173–174.

Поступила в редакцию 24.09.2024

УДК 783+784.4(476.7)

Адзінства царкоўных літургічных і народных спеўных традыцый Пінскага Палесся

Густова-Рунцо Л.А.
Установа адукацыі "Беларускі дзяржаўны ўніверсітэт культуры і мастацтваў", Мінск

У артыкуле рэпрэзентуюцца спеўныя традыцыі, распаўсюджаныя на Піншчыне (рэгіён Пінскага Палесся). У даследаванні прасочваецца ўзаемасувязь рэгіянальных народных рэлігійных і літургічных спеўных традыцый. Аўтар характарызуе гэты рэгіён Беларусі як унікальны прыродны запаведнік, у якім захоўваюцца археалагічныя і архітэктурныя помнікі і народныя традыцыі. Прадстаўленыя вынікі даследавання рэлігійнай спеўнай практыкі фальклорнага тыпу Пінскага Палесся дэманструюць асаблівасці беларускай рэлігійнай свядомасці, характэрнай рысай гэтага з'яўляецца цэльнасць сістэмы ўсходнеславянскіх царкоўных і народных традыцый. Уплыў літургічнай спеўнай практыкі выявіўся ў фарміраванні жанраў рэлігійных песень фальклорнага тыпу – "духоўны верш", "кант", "псальма", "песня багагласніка". Аўтар аналізуе цыклы разнастайных рэлігійных песень фальклорнага тыпу, якія існуюць у Пінскім Палессі, прыводзіць прыклады і прыпыняецца на асаблівасцях калядак, поставых або "замілавальных", марыялагічных, святочных і агіяграфічных, пахавальна-памінальных, лірычных рэлігійных песень, песень-малітваў, панегірычных кантаў, якія выконваюцца на Піншчыне. Даследчык характарызуе таксама выканаўцаў гэтых песень. Асаблівая ўвага ў артыкуле надаецца прыкладу мадыфікацыі літургічнага абраду ў народнай свядомасці. Такім прыкладам з'яўляецца ўнікальны рэгіянальны памінальны абрад "Ваздух", які ўяўляе сабой трансфармацыю старажытнага манастырскага трапезнага чыну "Пра Панагію".

Ключавыя словы: *Піншчына, Палессе, традыцыі, царкоўны, народны, абрад, песенны цыкл.*

(Искусство и культура. – 2024. – № 4(56). – С. 10–13)

The Unity of the Church Liturgical and Folk Singing Traditions of Pinsk Polesiye

Gustova-Runzo L.A.
Education Establishment "Belarusian State University of Culture and Arts", Minsk

The article presents the singing traditions common in Pinsk region (Pinsk Polesiye). The study reveals the interrelationship of regional folk religious and liturgical singing traditions. The author characterizes this region of Belarus as a unique nature reserve, which preserves archaeological and architectural monuments and folk traditions, including singing. The presented results of the study of the religious singing practice of the folklore type of Pinsk Polesiye demonstrate the peculiarities of the national religious consciousness, the characteristic feature of which is the integrity of the system of East Slavic church and folk traditions. The influence of liturgical singing practice was expressed in the formation of genres of religious songs of the folklore type – "spiritual verse", "kant", "psalm", "song of the God-worshipper". The article analyzes the cycles of thematically diverse religious songs of the folklore type that exist in Pinsk Polesiye. The author gives examples and characterizes the features of carols, fasting or "touching", mariological, festive and hagiographic, funeral and memorial, lyrical religious songs, prayer songs. panegyric cantos, which are performed in Pinsk region. The author also characterizes the performers of these songs. Special attention is paid in the article to the example of the modification of the liturgical rite in the national consciousness. Such an example is the unique regional memorial rite "Air" – the transformation of the ancient monastic refectory rite "About Panagia".

Key words: *Pinsk region, Polesiye, traditions, church, folk, ritual, song cycle.*

(Art and Cultur. – 2024. – № 4(56). – P. 10–13)

Адрас для карэспандэнцыі: e-mail: kafedra_706@gmail.com – Л.А. Густова-Рунцо

Пінскае Палессе Беларусі – прыродны запаведнік, край унікальнай першароднай прыроды са шматлікімі поймамі рэк, заліўнымі дубровамі і непаўторнымі нізіннымі балотамі. Тэрыторыя пакрытая густой сеткай суднаходных і несуднаходных рэк (галоўная – Прыпяць і яе прытокі: левабярэжныя – Піна, Ясельда, Бобрык, Пціч і інш.; правабярэжныя – Стыр, Гарынь, Сцвіга, Убарць, Льва, Моства), азёр, вадасховішчаў, каналаў і канаў.

Характарыстыка Пінскага Палесся. Пінскае Палессе размяшчаецца ў межах Брэсцкай вобласці і ўключае Лунінецкі, Пінскі, Столінскі раёны і горад Пінск. Агульная плошча Пінскага Палесся складае 9 353,9 квадратных кіламетраў. Яго насельніцтва налічвае 331,1 тысячы чалавек. У гэтым рэгіёне знаходзяцца гарады Пінск, Лунінец, Столін, Мікашэвічы, Давыд-Гарадок, гарадскія пасёлкі Лагішын, Рэчыца і шматлікія (357) вёскі.

Пінскае Палессе ў розныя гістарычныя перыяды ўваходзіла ў склад розных дзяржаў; тут знаходзіцца вялікая колькасць археалагічных помнікаў, гістарычных будынкаў касцёлаў, праваслаўных або ўніяцкіх храмаў, палацава-сядзібных ансамбляў (на жаль, у поўнай меры не адноўленых) [1, с. 1–2].

Пінскае Палессе – невычэрпная крыніца народных спеўных традыцый, у тым ліку рэлігійных. Адной з формаў выказвання народнай рэлігійнай свядомасці з'яўляецца бытавая рэлігійная спеўная практыка фальклорнага тыпу, якая ўяўляе сабой музычна-паэтычнае тлумачэнне біблейскай вобразнасці і вучэння Царквы.

Народны светапогляд. У айчыннай навуцы склалася традыцыя разглядаць беларускую рэлігійную культуру як антаганістычную з'яву, якая развівалася ва ўмовах дваяверства – хрысціянства і паганства. Даследаванні Ф. Буслаева, Г. Фядотава [2; 3], нашы палявыя пошукі паказалі, што народныя вераванні валодаюць цэльнасцю і характарызуюцца як адзіная сістэма, што сфарміравалася з прычыны неагрэсіўнасці суіснавання хрысціянскіх і паганскіх (народных) традыцый. Народ засвоіў вучэнне хрысціянскай царквы і пастаянна выкарыстоўваў (і прымяняе) яго ў сваім жыцці. Нягледзячы на багацце ў народным асяроддзі забабонаў, просты чалавек дэманструе веліч чалавечай душы, якая выяўляецца ў высакароднай спагадзе да няшчасця блізкага. Гэта, адзначым, тыпова хрысціянскія рысы характару, якія трактуе народны духоўны "Верш аб убогім Лазары", незвычайна распаўсюджаны ў старажытнабеларускім асяроддзі [4, с. 79]. Несумненна, што "чалавечнасць" адносін у розных пластах грамадства спароджаная сінтэзам родавых пачаткаў славянскага побыту з хрысціянскай культурай, што адзначыў Г. Фядотаў [3, с. 182]. Народная рэлігійнасць, эсхаталагічная накіраванасць народнай свядомасці знайшлі адлюстраванне ў агульнаславянскім кульце Святога Георгія і рэалізацыю ў духоўных вершах і рэлігійных песнях фальклорнага тыпу, у прыватнасці ў беларускіх паставых духоўных вершах пра Ягорыя і Цмока (бел. змяі) [5, с. 262; 6]. Усходнеславянскія царкоўныя і народныя традыцыі існавалі ў арганічным непарыўным адзінстве, і вось гэта адзінства і з'яўляецца вызначальным для нацыянальнага менталітэту [7, с. 5–19].

Фарміраванне рэлігійнай народна-песеннай культуры. Цэльнасць народнага светапогляду спарадзіла адзінства музычна-стылістычных асаблівасцей царкоўнай і народнай спеўнай культуры [пра гэта падрабязней: 5, с. 80–98], а таксама трансфармацыю ў народнай свядомасці літургічных традыцый. У XII стагоддзі ўжо існавала тэматычнае падабенства народнай і царкоўнай спеўнай традыцыі, што пераканаўча прадэманстрыравала Н.С. Сярогіна [8, с. 47].

На фарміраванне рэлігійнай народна-песеннай культуры вырашальны ўплыў аказала літургічная спеўная практыка, што абумовіла фарміраванне і развіццё жанраў – "духоўны верш", "кант", "псальма"[1], "духоўная песня", или "песня багагласніка". Названыя жанры маюць тоесныя элементы – змест, характар, месца, час выканання; яны існуюць ва ўсіх славянскіх народаў. Гэта значыць, што рэлігійная народная спеўная практыка з'яўляецца адным з прыкладаў славянскай культурнай камунікацыі і прадстаўлена разнастайнымі традыцыямі.

Рэлігійна-песенныя цыклы фальклорнай традыцыі. У народна-спеўнай практыцы праваслаўнай традыцыі Палесся велізарнае распаўсюджванне атрымалі тэматычна разнастайныя цыклы песень:

1) калядныя – "Новая радасць", "Неба і зямля", "А ўчора з вячора", "Раство Тваё", "Хрыстос Збаўца" і інш.;

2) паставыя або "замілавальныя" песні – "Верш пра апошні час", "Навучы мяне, Божа, змірыцца", "Мой духоўны сад", "Госпадзе, памілуй", "Наша жыццё кароткае", "Не сумуй ты, душа", "Навучы мяне, Госпадзе, славіць Цябе", "Пара табе ўжо абудзіцца", "Хрыстос грэшную душу да сябе заклікае", "Грэшнік", "Заклік да пакаяння", "Маленне таго, хто каецца", "Аб Страшным Судзе", "Хрыстос стукае", "Душа мая ты грэшная" і інш.;

[1] Духоўны верш – старажытны жанр рэлігійнай народнай сольнай песні страфічнай формы. Кант – гэта рэлігійная харавая сілабічная песня ў куплетнай форме. Псальма – калядны кант; сінонім – калядка.

3) марыялагічныя песні, гэта значыць прысвечаныя Божай Маці – “Міру Заступніца”, “Царица моя Преблагая”, “Жыровіцкая Божая Маці”, “О, Всепетая царица”, “Прасвятой Багародзіцы Жыровіцкай”, “Да каго прыбягу я ў скорбех”, “Як добра ў Тваім храме, Уладарцы”, “Да Цябе, Маці Найсвяцейшая”, “Пакутная Маці”, “Маці Божая, Найсвяцейшая”, “Перад абліччам Панны Найсвяцейшай” і інш.;

4) святочныя і агіяграфічныя песні – “Святой вялікапакутніцы Варвары”, “Гасподняе Богаяўленне”, “Песня Хрыстовая”, “У дзень Вялікадня”, “Спеў аб Ною” і інш.;

5) песні-малітвы – “Пресветлый ангел мой”, “Навучы мяне, Госпадзе, славіць Цябе”, “Песня анёлу-захавальніку”, “Дзякуй Богу за ўсё”, “Заклік Госпаду Ісусу Хрысту”, “Госпадзе, памілуй”, “Ацалі мяне, мой Божа” і інш.;

6) панегірычныя канты – “Слава, слава ў вышынях Богу”, “Калі Слаўны наш Гасподзь”, “Светла сёньня радуецца”, “Предивное торжество”, “Найсвяцейшай і Жывароднай Тройцы”, “Наш Айцец на нябёсах” і інш.;

7) пахавальна-памінальныя песні – “З сябрам я ўчора сядзеў”, “У апошні шлях па родных шыўках”, “Божа мой, Божа”, “Памінайце мяне, браты” (або “Песня пакаяння”, або “Скруха аб грахах”), “Мама”, “Развітальная”, “Апошні шлях”, “Гараць свечкі васковыя”, “За спачын”, “Просьба паміраючага”, “На гадавіну”, “Песня на сорак дзён”, “Аб смерці”, “Пахавалі мяне пад крыжам”, “Часта я смуткую”, “Вы прабачце, мае дзеці”, “Для ўсіх сонца свеціць” і інш.;

8) лірычныя рэлігійныя песні – “Быў у Хрыста-Немаўля сад”, “Гефсіманскі сад”, “Дзевяноста дзевяць”, “Любоў мая святая”, “Вочы святыя, вочы Хрыста”, “На каўказскіх гарах”, “Песня самаранкі”, “Іх усіх малітваў” (“Псалма”), “Не асуджай”, “Крыж”, “Памятай, хто ты”, “Гары, ясней, мая лампада”, “Ты ведаеш, Божа”, “Райская птушка”, “Добры Пастыр”, “Крыж цяжкі”, “Салавей”, “Збаўца”, “Туманы”, “Маці”, “На змрочнай гары” і інш. [5, с. 263–264, 266].

Вербальныя тэксты рэлігійных песень запісаныя ў сшытках – вучнёўскіх у 12 лістоў, вучнёўскіх, разрэзаных напалову, у агульных у 36 і 48 лістоў. У агульных сшытках запісы вялі тыя, хто ставіў на мэце сабраць усе песні, якія калісьці чуў. Мелодыі рэлігійных песень перадаваліся ад старэйшага пакалення пеўчых і выконваліся на памяць. Сшыткі-песеннікі захоўваюцца ў спявачак дома або на царкоўным клірасе. Па тэкстах, запісаных у сшытках, выконваюць марыялагічныя, паставыя (замілавальныя), пахавальна-памінальныя, песні-малітвы і лірычныя песні – пераважна, у побыце. Калядкі спяваюць заўсёды на памяць. Панегірычныя канты, святочныя і агіяграфічныя песні выконваюць таксама “па сшытках”, тады, калі творы гучаць у царкве (на Запрычастном) і ў час хросных хадоў.

У храме на Літургіі (на Запрычастном) спяваюць таксама ўсе іншыя віды рэлігійных песень – марыялагічныя, паставыя (замілавальныя), песні-малітвы і лірычныя песні (акрамя пахавальна-памінальных).

Песні маюць апавядальны характар, аб’яднаныя агульнай падзейнасцю, канцэнтрацыяй на перадачы эмацыянальнага стану апавядальніка. Характэрная рыса – экстравертная накіраванасць паэтычнага тэксту. Гэтыя асаблівасці вылучае Т. Шак, апісваючы песні савецкай эстрады [9, с. 20]. Адзначаныя якасці цалкам прымальныя пры характарыстыцы рэлігійных песень фальклорнага тыпу з іх тыпавымі меладычнымі абарачэннямі.

Выканаўцамі народных рэлігійных песень фальклорнага тыпу з’яўляюцца пажылыя жанчыны. Звычайна ці ўсе яны, ці некаторыя з іх спяваюць у царкве на набажэнствах. Асаблівасці выканання гэтых песень на Палессі: а) іх строгая сітуатыўная рэгламентацыя, б) якасць выканання (рэлігійныя песні выконваюцца ледзь крыкліва, “на публіку”). Літургічная выканальніцкая манера заўсёды больш мяккая.

У цяперашні час бытавая рэлігійна-спеўная практыка інкарпаравана ў беларускую літургічную спеўную практыку праваслаўнай традыцыі сельска-прыходскага і, часткова, гарадскога прыходскага віду. На кожнай Літургіі пасля выканання “Запрычастного верша” выконваюцца так званыя “песні багагласніка”, або катэхізатарскія песні, якія тлумачацца пеўчымі і прыхаджанамі ў якасці малітвы. Адзначым, што традыцыя спеваў рэлігійных песень у беларускай літургічнай спеўнай практыцы зарадзілася менавіта на Палессі.

Песенны пахавальны сямейны абрад. Традыцыйным кампанентам беларускай бытавой праваслаўнай спеўнай практыкі выступае пахавальны сямейны абрад з удзелам царкоўных пеўчых, якія выконваюць у доме нябожчыка спецыяльныя пахавальныя песні, тым самым выключаецца статутнае чытанне Псалтыра па нябожчыку. Змест пахавальных песень раскрывае праваслаўны дагмат аб неўміручасці душы, пасмяротных пакутах нераскаянай душы і малітоўнай дапамозе ёй. У некаторых вёсках Пінскага раёна пахавальныя песні выконваюцца старымі людзьмі на могілках у дзень так званага “Наўскага (Найскага) Вялікадня” ў чацвер на Светлай сядміцы. Парадак выканання пахавальных песен носіць лакальны, пераважна вольны характар.

Тэксты рэлігійных песень перапісваюцца ў сшыткі, а мелодыі – запамінаюцца па слыху. Мелодыка сучаснай рэлігійнай песні вуснай традыцыі ўвабрала ў сябе і інтанацыі гарадскога раманса, і інтанацыі савецкіх масавай і лірычнай песні.

Абрад "Ваздýх". На Палессі існуе ўнікальная рэгіянальная традыцыя, якая сведчыць аб трансфармацыі ў народнай свядомасці літургічнага абраду. У некаторых вёсках у межах царкоўнага памінання (паніхіды) выконваецца абрад "Ваздýх", які з'яўляецца мадыфікаваным старажытным манастырскім трапезным чынам "Пра Панагію"[2].

Абрад "Ваздýх" мае шматзначны сэнс, сінтэзуе памінальныя, славаслоўныя і малітваслоўныя элементы зместу песнапенняў і дапаўняе паніхіду. "Ваздýх" выконваецца ў канцы паніхіды ў знарочыстыя дні (на саракавы дзень, паўгадавую і ў гадавіну смерці памінальнага) і лічыцца сярод праваслаўнага насельніцтва Пінскага Палесся святым звычаем.

Абрад "Ваздýх" заключаецца ў наступным: пасля выканання песнапення "Вечная памяць" на паніхідны стол рассцілаецца спецыяльна прыгатаваная тканіна, якую жыхары Століншчыны называюць "намéтка". "Намéтка" ў ранейшыя часы была абавязкова саматканай; цяпер функцыю "намéткі" выконвае вялікая хустка (вёскі Рамель і Азалічы) або вялікі ручнік (вёскі Альгомель, Рубель). На "намéтцы" змяшчаецца абраз Божай Маці, на якую кладзецца "канун" – выразаны з сярэдзіны круглай булкі абавязкова хатняга вырабу хлебны мякіш трохкутнай формы. Зверху змяшчаецца крыж. Гэтая канструкцыя і называецца "Ваздýх".

Музычны змест абраду "Ваздýх" складаюць кананічныя спевы з чыну "Пра Панагію", тэксты якіх знаходзяцца ў выніковай Псалтыры і Часаслове: "Тоя молитвами, Боже, помилуй и спаси нас". "Блажим Тя вси роди, Богородице Дево,/ в Тя бо Невместимый Христос Бог наш вместитися благоволи./ Блажени есмы и мы, предстательство Тя имуще;/ день и нощь молишися о нас./ Тем воспевающе вопием Ти:/ радуйся, Благодатная, Господь с Тобою/". "Достойно есть, яко воистину,/ блажити Тя, Богородицу,/ присноблаженную и пренепорочную,/ и Матерь Бога нашего/". "Честнейшую Херувим/ и славнейшую без сравнения Серафим,/ без истления Бога слова рождшую,/ сущую Богородицу Тя величаем". У час выканання спеваў абраду "Ваздýх" святар, калі бярэ ў рукі "Ваздýх", здзяйсняе мерныя рухі рукамі ўверх і ўніз ("падымае ваздýх").

У канцы абраду "Ваздýх" на словах "... Тя велічаем" у вёсках Рамель і Азалічы святар урачыста падымае рукі з ваздýхам высока ўверх. У вёсках Альгомель і Рубель у час спеваў хорам апошняй фразы песнапення "Честнейшую..." ўсе сваякі бяруцца за канцы ручніка, святар трымае сярэднюю частку ваздýха (г. зн. канструкцыю з абраза, хлеба і крыжа) і ўсе разам высока ўверх падымаюць рукі. У кананічным чыне "Пра Панагію" пасля завяршэння выканання спеваў і малітваў святар перад абразом падымае высока ўверх асвячоны хлеб – просфіру. Абрад "Ваздýх" паўтарае кананічны чын "Пра Панагію" ў істотных дэталях, такіх як выкарыстанне хлеба, іконы Божай Маці і крыжа, паднашэнне хлеба перад абразом [10, с. 670–671]; а семантычна прайграе старажытную агапу, або, яшчэ шырэй, – Эўхарыстыю.

Нестатутны, але царкоўны абрад "Ваздýх" валодае глыбокім сэнсам, шматграннасцю сімвалічных вобразаў, прыгажосцю паэтычнага складу і кінэстэтычнымі сваімі элементамі сведчыць аб засваенні народам вучэння аб пасмяротнай долі душы.

Заключэнне. Такім чынам, своеасаблівыя народныя рэлігійныя спеўныя традыцыі Пінскага Палесся выяўляюцца як у бытавой, так і ў літургічнай праваслаўнай спеўнай практыцы, што сведчыць аб іх глыбокай узаемасувязі і ўзаемаўплыве.

ЛІТАРАТУРА

1. Хвагина, Т.А. Туристический потенциал культурно–туристской зоны «Пинское Полесье» / Т.А. Хвагина, С.А. Демьянов. – URL: https://cyberleninka.ru/article/n/turisticheskiy-potentsial-kulturno-turistskoy-zony-pinskoe-polesie (дата обращения 09.07.2024).
2. Буслаев, Ф.И. Русский духовный стих / Ф.И. Буслаев // Буслаев, Ф.И. Народный эпос и мифология. – М.: Высшая школа, 2003. – С. 328–374.
3. Федотов, Г.П. Стихи духовные (русская народная вера по духовным стихам) / Г.П. Федотов. – М., 1991. – С. 182.
4. Баранкевич, Л.Ф. Белорусские духовные стихи о Лазаре / Л.Ф. Баранкевич // Весці Беларускай дзяржаўнай акадэміі музыкі. – 2005. – № 6. – С. 79.
5. Густова-Рунцо, Л.А. Православная певческая практика Беларуси (типология и исполнительские стили): монография / Л.А. Густова-Рунцо. – Минск: БГУКИ, 2018. – 396 с.
6. Исмагилова, Е.И. Сюжетно-мотивный состав текстов постовых песен о святом Егории и Цмоке, записанных от белорусов Новосибирской области / Е.И. Исмагилова // Сибирский филологический журнал. – 2019. – № 4. – С. 14–25. – URL: https://journals.tsu.ru/uploads/import/1924/files/02.pdf (дата обращения: 08.07.2024).
7. Толстой, Н.И. Несколько слов о новой серии и новой книге Г.П. Федотова «Стихи духовные» / Н.И. Толстой // Федотов, Г.П. Стихи духовные (русская народная вера по духовным стихам). – М.: Прогресс: Гнозис, 1991. – С. 5–19.
8. Серегина, Н.С. Песнопения русским святым: по материалам рукописной певческой книги XI–XIX вв. «Стихирарь месячный» / Н.С. Серегина. – Санкт-Петербург, 1994. – С. 47.
9. Шак, Т.Ф. Песни отечественной эстрады: жанры, стили, имена: учеб. пособие / Т.Ф. Шак, И.В. Маевская. – Санкт-Петербург: Лань: Планета Музыки, 2024. – 272 с.
10. Кашкин, А.С. Устав православного богослужения: учеб. пособие по Литургике / А.С. Кашкин. – Саратов: Изд-во Саратовской епархии, 2010. – С. 670–671.

Паступіў у рэдакцыю 24.09.2024

[2] Чын "Пра Панагію" ў цяперашні час здзяйсняецца толькі ў некаторых манастырах у нядзельныя і святочныя дні.

УДК 7.036:7.01

Трактовка категории «художественность» в современной науке об искусстве

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

В статье проведен обзор наиболее популярных в современной европейской и американской науке подходов к дефиниции специфицирующего признака искусства – категории художественности и ее критериев. Автор, сравнивая различные исследовательские подходы к изучению новейшего искусства, показывает, что категория «художественный» трактуется в них многовариантно и неопределенно. В работе раскрывается сущность социокультурного, эссенциалистского, антиэссенциалистского, концептуального, институционального, эстетических перцептуального и когнитивного, а также парадигмального подходов к анализу произведений искусства авангарда в культуре постмодерна. Устанавливается, что различные подходы современного искусствоведения к исследованию содержания и объема категории «художественность», с одной стороны, взаимодополняют друг друга, а с другой – вступают в противоречие. Актуальность статьи заключается в том, что современные концепции европейских и американских теоретиков искусства являются попыткой разрешения проблем, которые привносятся в культуру художественным авангардом.

Ключевые слова: *категория «художественность», эссенциализм, концептуализм, институционализм, эстетический перцептуализм, символический когнитивизм, парадигмальный подход.*

(Искусство и культура. – 2024. – № 4(56). – С. 14–18)

Interpretation of the Category of Artistry in Modern Science of Art

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

The author analyzes the most popular approaches in modern European and American science to the definition of the specifying feature of art – the category of artistry and its criteria. The author compares various research approaches to the study of modern art and shows that the category of artistic is defined in them variously and vaguely. The article reveals the essence of socio-cultural, essentialist, anti-essentialist, conceptual, institutional, aesthetic, perceptual and cognitive as well as paradigmatic approaches to the analysis of avant-garde works of art in postmodern culture. The author points out that various modern theories and approaches to the study of the category of artistry simultaneously complement and contradict each other. The relevance of the article is determined by the fact that modern concepts of European and American art theorists are an attempt to solve problems that are introduced into culture by the artistic avant-garde.

Key words: *the category of artistry, essentialism, conceptualism, institutionalism, aesthetic perceptualism, symbolic cognitivism, paradigmatic approach.*

(Art and Cultur. – 2024. – № 4(56). – P. 14–18)

Категория «художественность» как искусствоведческая проблема. В современных искусствоведческих исследованиях отмечается, что категория «художественность» не имеет четкого определения содержания и объема, поскольку, с одной стороны, эта категория очевидна и понятна, но, с другой стороны, она настолько многоаспектна, что трудно однозначно выявить даже ее смысловое ядро. Некоторые искусствоведы видят выход в обосновании возможности инвариантного существования искусства, но и это возможно лишь тогда, когда будет четко установлено содержание рассматриваемой категории.

Адрес для корреспонденции: e-mail: 675991162@qq.com – Ван Мэнжун

Сегодня в основе искусства лежат ценности постмодернизма, обусловливающие такие тенденции, как виртуализация, технологизация, коммерциализация, эклектизм, стирание границ между элитарным и массовым искусством и др., что позволяет некоторым исследователям заявлять о «смерти искусства». Посему смысл категории «художественность» (как специфицирующей) стал утрачиваться. Классическая модель данной категории, смысловым ядром которой было наличие в произведении духовного содержания, выраженного в наиболее адекватной ему форме, перестала соответствовать творческой реальности. Тем не менее «сама категория, характеризуя сущность и специфику искусства, по-прежнему используется» [1]. Цель статьи – выявить подходы к исследованию категории «художественность» в современном искусствоведении.

Основные подходы к определению понятия «художественность» в современном искусствоведении. Наиболее обсуждаемыми в искусствоведческом дискурсе являются социокультурный, эссенциалистский, антиэссенциалистский, концептуальный, институционалистский, эстетический перцептуальный, эстетический когнитивный и парадигмальный подходы.

Социокультурные трактовки искусства актуализируются в конце XX – начале XXI века. Ряд исследователей (А. Берлеант, Дж. Марголис, М. Вартофский, Н. Кэрролл) полагают критерием художественности ***социальную значимость искусства***, подчеркивая, в частности, его моду и коммерческий успех. Например, А. Берлеант, утверждает, что подлинность искусства, ассоциируемая с художественностью как его специфицирующим признаком, определяется способностью изменять восприятие и границы возможного опыта человека, продуцировать процесс принятия обществом непривычных идей и форм [2, с. 195]; художественность же базируется на оценочном опыте эстетического взаимодействия социума с искусством [2, с. 202].

Дж. Марголис, рассуждая о том, что может быть названо произведением искусства (и, значит, обладает художественностью), также полагает важным социокультурный контекст, в котором арт-объект обладает «таким интенсиональным[1] свойством, как “быть созданным”, “иметь значение” или “иметь смысл”» [3, с. 358], относится «к культурно-эмерджентным[2] сущностям» [3, с. 67], что допускает различные его интерпретации.

М. Вартофский рассматривает искусство как исторически изменяющийся «способ человеческой практики», которая «является социально установленной и социально мотивированной деятельностью» [4, с. 212–213]. В качестве критерия художественности американский философ выдвигает наличие гносеологического и гуманизирующего факторов [4, с. 412].

Н. Кэрролл предлагает концепцию «культурных практик», где искусство представляется как интегрированный исторический процесс, а сами эти практики публичны и постоянно обновляются в соответствии с мнениями реципиентов и за счет творческого переосмысления традиции [5, с. 238]. Н. Кэрролл делает акцент на трех основных стратегиях отождествления новых объектов с художественными произведениями: первые две он определяет как «расширение» – когда художник либо *копирует* (*воспроизводит*), либо *искажает* (*расширяет*) образ произведения, закрепленный за данной традицией; третью – как «*отрицание*», когда традиция намеренно отрицается [5, с. 240–246]. Основным способом идентификации произведений искусства Н. Кэрролл предлагает считать социокультурный нарратив и называет такой подход «нарративизмом» [5, с. 251].

Идеи Н. Малининой развивают социокультурную концепцию. Исследователь подчеркивает, что методики семиотического анализа произведения искусства сформировали его восприятие как текста, где художественный образ несет социальную информацию, это позволяет очертить важные параметры социального назначения искусства, которое призвано аккумулировать сущность человека и мира в социальное знание и переживание этических противоречий [6]. К критериям художественности Н. Малинина добавляет такие, как онтологичность (архетипичность) созданного образа и этическая интенция.

К социокультурному направлению примыкает подход, разделяемый М. Силантьевой, которая предлагает определять степень художественности артефакта, используя «художественную валентность». При этом арт-объект воспринимается как специфическая коммуникативная структура, выделяющая из социокультурного континуума набор определенных связей и отношений [7, с. 177].

Другим весьма распространенным в современном искусствоведении является ***эссенциалистский подход***, уходящий корнями в глубокую древность (Платон, А. Шопенгауэр,

[1] Интенсиона́л — совокупность всех признаков обозначаемого понятием предмета или явления.

[2] Эмерджéнтность / эмергéнтность — это свойство системы проявлять такие свойства, которых нет у ее отдельных элементов.

М. Хайдеггер, М. Мерло-Понти, А. Данто, К. Белл, Р. Коллингвуд, С. Лангер и др.). Эссенциалисты полагают, что возможно выделить неизменную сущность «искусства», то есть критерии художественности, для чего нужно видеть нечто «недоступное глазу – атмосферу художественной теории, знания истории искусства» [8, с. 38]. Так, А. Данто отмечает такие внутренние признаки произведения искусства, как: 1) наличие некого смысла; 2) воплощение данного смысла в конкретном артефакте, 3) объяснение этого воплощенного смысла через «мир искусства», 4) отличие реальности «мира искусства» от реальности эмпирической [9, с. 137, 157]. Следует подчеркнуть, что эссенциализм породил множество концепций искусства – формализм, интуитивизм, эмоционализм и др.

Реакцией на эссенциалистские концепции в искусствоведении явился ***антиэссенциализм*** (Л. Витгенштейн, М. Вейц, В. Кенник, Т. Бинкли, П. Зифф, Б. Дземидок и др.) – подход, отвергающий возможность определить сущность художественности. Поскольку сущность искусства изменчива, то при интерпретации художественности невозможны ни общие стандарты, ни общие критерии, применимые ко всем произведениям: трактовка художественности зависит от точности знания социокультурных контекстов, в которых уместно употребление терминов «искусство» и «произведение искусства» [10, с. 44, 59].

Концептуальный подход к осмыслению феномена искусства и его специфицирующих признаков (М. Дюшан, Дж. Кошут, Г. Флинт, М. Вейц, С. Левитт и др.) основывается на поздних антиэссенциалистских работах Л. Витгенштейна. М. Вейц, в частности, отрицая принципы эссенциализма [10, с. 45, 49, 53, 56], в качестве критерия художественности предлагает «семейное сходство» [10, с. 50–51]. При этом утверждается, что концепция произведения (идейный посыл) важнее, чем форма ее художественного выражения. Так, Дж. Кошут отвергает концептуальную связь искусства и эстетики, но полагает, что «все искусство концептуально по своей природе» [11, с. 5] и «определение “концептуального искусства” весьма близко к смыслу понятия искусства как такового» [11, с. 10].

Институционализм, в свою очередь, возник как реакция на антиэссенциалистский подход. Сторонники этого направления (Дж. Дикки, А. Фаркухарсон, Н. Буррио, Э. Лакло, Ш. Муфф и др.) убеждены, что критерии художественности следует искать не в самом искусстве, а в контексте, в котором оно функционирует, т.е. в собственно художественной практике. Произведение искусства «есть объект, о котором некто сказал: “Я нарекаю (christen) этот объект произведением искусства”» [10, с. 251]. Однако «объекты, не имеющие художественного (arthood) статуса в рамках определенных культурных, социальных или исторических периодов, в другое время его приобретают» [12, с. 113], поэтому арт-объект признается художественным произведением институтом, который Дж. Дикки называет «миром искусства» [10, с. 251].

Эстетический перцептуализм (М. Брэдсли, Н. Брайсон, Э. Гомбрих, Д. Чамберс и др.), являясь по сути модификацией классического философско-эстетического подхода, понимает произведение искусства как «любой воспринимаемый или интенциональный объект, сознательно рассматриваемый с эстетической точки зрения» [10, с. 159], а его художественность – в качестве способности возбудить в реципиенте эстетическое переживание.

Синтез антиэссенциализма, перцептуализма, институционализма позволил сформировать ***образную концепцию*** осмысления произведений искусства, в основе которой лежит понятие «художественный образ» «в значении архетипа – устоявшегося ментально-художественного явления, вошедшего в историю искусств в значении вневременного» [13, с. 85]. Важнейший критерий, по которому может оцениваться уровень художественности произведения искусства, направления или стиля, – его отношение к реальным проявлениям бытия [13, с. 85].

Еще один известный подход к определению критериев художественности – ***эстетический когнитивизм*** (символико-когнитивный подход) – базируется на утверждении, что основной ценностью искусства, а значит, и критерием художественности, выступает ценность гносеологическая. Зачинателем этой концепции является Н. Гудмен, в работах которого исследуются «первичные» признаки художественного произведения.

По мысли когнитивистов, артефакт может быть включен в сферу искусства при условии, что в нем заложена возможность познавать и понимать через образы, что такое человек, социум и, таким образом, воздействовать на повседневный опыт жизни того или иного сообщества. Статус произведения искусства определяется символической функцией (денотативной, экземплификативной или экспрессивной). Функционирование предмета в качестве произведения искусства обусловливается символизмом образа [2, с. 8]. Характеристиками, которые «отличают

символизацию, конституирующую произведение искусства», или «симптомами эстетического», Н. Гудмен называет: 1) синтаксическую плотность (syntactis density), 2) семантическую плотность (semantic density), 3) относительную насыщенность (relative repletenes), 4) экземплификацию (exemplification), 5) многообразную комплексную референцию (multiple and complex reference)» [14, с. 22–23]. При этом категория художественности не есть нечто изначально и абсолютно данное, но концептуализируется в каждой новой системе/эпохе искусства [15]. И поскольку произведение искусства включает в свою семантику также и интерпретацию, то чем больше возможно интерпретаций данного артефакта, тем более он художественен.

Весьма продуктивным представляется ***парадигмальный подход*** к определению категории «художественность», который в некоторой степени примиряет все обозначенные выше концепции. Понятие «парадигма» было предложено Т. Куном. Относительно истории искусства парадигма обозначается как «исторически своеобразный тип художественной ментальности, обладающий особыми – для искусства системообразующими и специфицирующими – свойствами, позволяющими каждой новой парадигме изменять данность (феномен) и, соответственно, понятие художественности» [1]. Парадигмальный подход представляет развитие искусства как смену ценностно равных взаимодействующих парадигм. Е. Рубцова выявляет в истории искусства четыре парадигмы: «внеэстетическую», «эстетическую», «художественную» и «постхудожественную» [1]. В рамках той или иной парадигмы художественными могут быть признаны все те объекты, которые соответствуют данной «ментальной матрице», даже если в иных парадигмах указанные объекты не признаются художественными.

Предтечей парадигмального подхода считается ***циклическая теория***, разработанная еще в 1920-е годы Ф. Шмитом. Искусство виделось российскому исследователю как целостность, представляющая собой систему взаимодействующих друг с другом уровней. Каждый уровень (период) обусловливается превалирующим в нем способом художественного мышления, которым определялся «стиль» искусства в данную эпоху. Одним из базовых положений Ф. Шмита является то, что искусство непрерывно изменяется и в содержании, и в форме, и в материалах, и в технических приемах; и раз искусство общественно зависимо, то и вся его эволюция подвластна общему историческому процессу [16, с. 10]. В истории искусства Ф. Шмит выделил шесть последовательно решаемых художественно-пластических проблем: ритм – форма – композиция – движение – пространство – свет. Исходя из этого Ф. Шмит периодизировал всю историю искусства и, соответственно, смену критериев художественности [16, с. 71–73, 87–171].

Заключение. Следовательно, проблема критериев художественности, объема и содержания данной категории в современном искусствоведении характеризуется высоким уровнем неопределенности и подвижности.

Вместе с тем теоретическая рефлексия об искусстве выводит два атрибута понятия «художественность», с которыми согласны представители всех подходов и концепций: 1) убежденность в том, что художественность является специфицирующей категорией искусства и 2) признание артефактности как необходимого (хотя и недостаточного) условия художественности.

Известные подходы к определению состава и содержания категории «художественность» многовариантны, иногда взаимодополняют друг друга, а иногда вступают в противоречие. Так, к примеру, эссенциализм сближается с парадигмальным подходом в убеждении, что тот или иной артефакт может восприниматься как обладающий художественностью лишь в определенную культурно-историческую эпоху. Социокультурный подход, утверждая, что объекты получают статус художественных через обращение к истории искусства, также подводит к парадигмальному подходу. Процедура определения «художественной валентности» может быть соотнесена с принципами «нарративизма». Адепты эстетического перцептуализма не отказываются от умеренного эссенциализма. Антиэссенциализм, перцептуализм, институционализм очевидным образом дополняют друг друга.

ЛИТЕРАТУРА

1. Рубцова, Е.В. Историчность парадигм искусства и проблема современной художественности: дис. ... канд. филос. наук: 09.00.04 / Рубцова Елена Валерьевна. – Екатеринбург, 2004. – 163 л.

2. Концепции искусства в американской философии второй половины XX века: учеб. пособие для студентов гуманитарных факультетов / ред.-сост. Б.В. Орлов, И.М. Лисовец. – Екатеринбург: Гуманитарный университет, 2021. – 256 с.

3. Марголис, Дж. Личность и сознание. Перспективы нередуктивного материализма / Джозеф Марголис; пер. с англ., общ. ред. Д.И. Дубровского и А.Ф. Грязнова; вступ. ст. Д.И. Дубровского. – М.: Прогресс, 1986. – 418 с.

4. Вартофский, М.В. Модели. Репрезентация и научное понимание / М.В. Вартофский. – М.: Прогресс, 1988. – 507 с.

5. Кэрролл, Н. Искусство, практика и нарратив / Ноэль Кэрролл // Концепции искусства в американской философии второй половины XX века: учеб. пособие для студентов гуманитарных факультетов / ред.-сост.: Б.В. Орлов, И.М. Лисовец. – Екатеринбург: Гуманитарный университет, 2021. – С. 234–251.

6. Малинина, Н.Л. Движение художественного образа в социальном времени / Н.Л. Малинина // Современные проблемы науки и образования. Сетевое издание. – 2015. – № 2 (часть 3). – URL: https://science-education.ru/ru/article/view?id=23759 (дата обращения: 03.07.2023).

7. Силантьева, М.В. «Художественная валентность»: возвращение основной характеристики арт-объекта / М.В. Силантьева // Философия современного искусства: материалы VI Овсянниковской международной эстетической конференции, Москва, 13–15 нояб. 2014 г. / Философский факультет МГУ имени М.В. Ломоносова. – М.: Центр стратегической конъюнктуры, 2014. – С. 172–177.

8. Данто, А. Мир искусства / Артур Данто. – М.: Ад Маргинем Пресс, 2017. – 62 с.

9. Данто, А. Что такое искусство / Артур Данто. – М.: Ад Маргинем Пресс, 2018. – 168 с.

10. Американская философия искусства: основные концепции второй половины XX в. – антиэссенциализм, перцептуализм, институционализм: антология: пер. с англ. / сост., авт. вступ. ст., науч. ред. Б. Дземидок]. – Екатеринбург: Деловая кн.; Бишкек: Одиссей, 1997. – 317, [2] с.

11. Кошут, Дж. Искусство после философии / Джозеф Кошут / пер. с англ. А.А. Курбановского // Искусствознание. – 2001. – № 1. – С. 1–15.

12. Силверс, А. Отвергнутое произведение искусства / Анита Силверс // Концепции искусства в американской философии второй половины XX века: учеб. пособие для студентов гуманитарных факультетов / ред.-сост.: Б.В. Орлов, И.М. Лисовец. – Екатеринбург: Гуманитарный университет, 2021. – С. 112–144.

13. Семенова, В.И. Образная концепция теории искусства как синтез основных методологических установок антиэссенциализма, перцептуализма, институциализма / В.И. Семенова, З.Л. Черниева // Вестник культуры и искусств. – 2019. – № 1(57). – С. 84–90.

14. Гудмен, Н. Способы создания миров / Нельсон Гудмен. – М.: «Идея-пресс» – «Праксис», 2001. – 376 с.

15. Смолянская, Н.В. Парадигма символического: Нельсон Гудмен и современная французская философия: дис. ... канд. филос. наук: 09.00.03 / Смолянская Наталья Владимировна; Моск. гос. ун-т имени М.В. Ломаносова. – М., 2005. – URL: https://www.dissercat.com/content/paradigma-simvolicheskogo-nelson-gudmen-i-sovremennaya-frantsuzskaya-filosofiya (дата обращения: 17.12.2023).

16. Шмит, Ф. Искусство. Основные проблемы теории и истории / Ф. Шмит // Шмит, Ф. Избранное. Искусство: Проблемы теории и истории. – СПб.: Центр гуманитарных инициатив, 2012. – С. 7–188. – (Российские Пропилеи).

Поступила в редакцию 19.09.2024

УДК 7.041:7.08(510+4)

Формирование образа благородного человека (цзюнь-цзы) в китайском традиционном и европейском классическом искусстве

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

В данном исследовании раскрываются особенности воплощения образа благородного человека в китайском и европейском искусстве, который олицетворял нравственный эталон, отражающий мировоззрение и систему фундаментальных духовных ценностей той или иной культуры. Автором прослеживаются основные этапы формирования образа благородного человека в традиционном искусстве Китая и классическом европейском искусстве. При несовпадении временных границ этапов становления образа в китайском и европейском искусстве период XVII–XVIII веков выступает временем их наибольшей синхронизации. В целом для западноевропейского искусства характерны рельефные смены ценностных ориентиров в формировании образа благородного героя. Становление образа цзюнь-цзы в Китае отличается большей постепенностью и сохраняющейся на всех этапах опорой на концепцию благородного человека, сложившуюся в конфуцианстве. Как в Китае, так и в Западной Европе образ благородного человека на протяжении всей своей истории сохраняет значение нравственного ориентира, свидетельствующего о величии и достоинстве лучших человеческих проявлений.

Ключевые слова: *благородный человек, цзюнь-цзы, китайское искусство, западноевропейское искусство.*

(Искусство и культура. – 2024. – № 4(56). – С. 19–23)

Formation of the Image of a Noble Person (Jun Zi) in Chinese Traditional and European Classic Art

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

The article reveals the peculiarities of the embodiment of the image of a noble person in Chinese and European art, the image which embodied a moral standard reflecting the worldview and system of fundamental spiritual values of a particular culture. The article traces the main stages of the formation of the image of a noble person in the traditional art of China and classical European art. With the discrepancy between the time boundaries of the stages of the formation of the image in Chinese and European art, the period of the XVII–XVIII centuries is the time of their greatest synchronization. In general, Western European art is characterized by more prominent changes in value orientations in the formation of the image of a noble hero. The formation of the image of jun zi in China is characterized by a greater gradualness and the continued reliance at all stages on the concept of a noble person formed in Confucianism. Both in China and in Western Europe, the image of the noble man has throughout history retained its significance as a moral guide, embodying the greatness and dignity of the best human manifestation.

Key words: *noble man, jun zi, Chinese art, Western European art.*

(Art and Cultur. – 2024. – № 4(56). – P. 19–23)

Воплощение образа благородного героя в искусстве разных времен и народов представляет собой обширную и перспективную тему для исследования. Подобный образ выступает своеобразным культурным кодом, в котором отражены мировоззрение и система ценностей людей определенной эпохи. Этическое значение образа благородного человека обусловлено тем, что он является эталоном, нравственным ориентиром, примером

Адрес для корреспонденции: e-mail: suec5301@gmail.com – Сюэ Цзе

для подражания. Герой произведений искусства предстает воплощением фундаментальных духовных ценностей, поскольку его образ «всегда связан с высшими ценностями или сакральным миром, и это придает его действиям сверхчеловеческий размах и масштаб» [1, л. 8]. Если принять во внимание этический аспект образа благородного человека, то вопросы формирования этого образа в разных культурах относятся к числу актуальных задач современного искусствоведения.

Цель статьи – обозначение основных этапов формирования образа благородного человека в китайском и европейском искусстве.

Образ благородного человека в конфуцинастве. Концепция благородного человека получила свое полное воплощение в трудах Конфуция (551–479 гг. до н.э.). Конфуцианство как философская система вплоть до XX века имела определяющее значение в мировоззрении китайского народа. Изначально понятие «благородный человек» было синонимом благородного правителя и указывало на высокий социальный статус. В конфуцианстве основой образа цзюнь-цзы становятся его духовные качества и нравственные идеалы, опирающиеся на принципы доброжелательности, праведности, вежливости, мудрости и веры. В дальнейшем это понятие обозначает не только правителя или высокопоставленного чиновника, но и каждого нравственного и образованного человека.

В «Аналектах» Конфуция называются такие черты благородного мужа, как мудрость, верность, справедливость, этикет и мораль, почитание родителей и старших. Особо выделяются в характеристике благородного человека пять качеств – гуманность, справедливость, добропорядочность, мудрость и искренность [2, с. 295]. Также его важными особенностями являются постоянное самосовершенствование и умение управлять собой.

Благородный человек в понимании Конфуция – пример для других людей, побуждающий их жить в гармонии и следовать нравственным идеалам. Образ жизни Конфуция и его высокие моральные качества полностью соответствовали концепции цзюнь-цзы. Добродетельное и милостивое управление, а также возрождение культуры ритуалов и музыки философ считал залогом благополучия страны.

Воплощение идеала человека в христианстве. В Западной Европе системой мировоззрения, соотносимой по своему влиянию с конфуцианством в Китае, становится христианство. В эпоху Средневековья (V–XIII вв.) превалирует религиозная картина мира, утверждающая приоритет духовного над земным. Одной из важных черт средневековой философии является теоцентризм – понимание Бога как источника блага, красоты и всего сущего. Воплощением идеала человека в Средневековье предстают христианские святые, их духовное служение – истинный образец героического деяния. Одновременно под влиянием христианства формируется система рыцарства, которая в искусстве находит отражение в образах благородных героев-защитников.

В воплощении образов персонажей средневекового искусства основополагающей является идея совершения Божьей воли, которая перекрывает значимость героизма и личного самоутверждения. Приоритет божественного обуславливает то, что в средневековой живописи отсутствует индивидуальный портрет, а фрески, миниатюры, иконы, мозаики остаются анонимными. Изображения святых как персонажей средневекового искусства утрачивают правдоподобие и приобретают условность и каноничность. Один из ведущих мотивов в изображении средневековых святых связан с верой в чудеса и знамения. С этого времени ведет свою историю известнейший сюжет победы святого Георгия над змием, символизирующий торжество веры в борьбе сил добра и зла.

Образ благородного человека в искусстве древнего Китая: скульптура, живопись, опера. Образ благородного человека воплощен во многих произведениях древнего китайского искусства. Образы отважных и благородных воинов имеют множество воплощений в древнекитайской литературе, в таких книгах, как «Лунь Юе», «Книга песен», конфуцианское «Пятикнижие». Одним из известнейших героев, объединяющих черты смелого военачальника и благородного мужа, выступает Гуань Юй, биография которого представлена в хронике «Записи о трех царствах» III века н.э.

Выдающимся примером воплощения героических воинских образов является «терракотовая армия». Данный скульптурный комплекс, созданный в эпоху династии Цинь (221 г. до н.э. – 207 г. до н.э) в Синае провинции Шэньси, представляет собой захоронение более чем восьми тысяч статуй воинов в натуральную величину.

Образ благородного человека раскрывается в пекинской опере, где он воплощается посредством текстов китайских исторических повестей, романов, мифов и народных сказок. В масках пекинской оперы переданы традиционные китайские представления о морали,

нравственности и ценностных нормах. Акцент на характере и добродетелях персонажей, реализации конфуцианских принципов верности, сыновней почтительности и справедливости, а также четкое разграничение персонажей оперы на добрых и злых связаны с просветительской и социальной функцией оперы в китайской культуре. Распространенной темой в операх во времена династий Сун (960–1279) и Юань (1271–1368) становятся достижения знаменитых министров и полководцев.

Важной сферой древнего китайского искусства, в которой запечатлен образ благородного человека, является дворцовая живопись. Воплощение личности благородного героя в контексте учения Конфуция в древней китайской живописи находило отражение прежде всего в благородных образах императоров и представителей знати. Портретные изображения использовались с разными целями – для признания заслуг, восхваления добродетелей и достижений, оказания морального воздействия на население. Например, портреты императоров династии Цинь (221 г. до н.э. – 202 г. до н.э.) выполняли воспитательную и образовательную функцию – вызывали восхищение людей, побуждали их размышлять о собственных недостатках и совершать больше добрых дел [3, с. 5].

Кроме того, изображения императоров наделялись магической силой. Как свидетельствует Лю Боуэн, в XXVI веке до нашей эры Желтый император «нарисовал статую Чи Ю, чтобы успокоить хаос», устрашить войска других стран, заставить их сдаться и тем самым стабилизировать политическую ситуацию [3, с. 5]. Ряд выдающихся портретов китайских императоров принадлежит Гу Кайчжи, основателю живописи в Китае. Во времена династии Тан (618–907 гг.) портреты правителей, в том числе групповые, создавал художник Ян Либэнь. Великие достижения и добродетели императора Ли Шимина отражены на картине «Императорский паланкин» 步辇图 Янь Либэня, где реалистичный портрет императора сочетается с изображением исторического события – сватовства представителя тибетского царства (рис. 1).

Во времена династии Сун (960–1279) оформляются каноны официального императорского портрета Юронг（御容), предназначенного для поклонения и жертвоприношения. Поза, одежда, цвета соответствуют установленным ритуалам, лица выражают достоинство и величие.

Общим в воплощении образа благородного человека в древнем китайском искусстве и средневековом искусстве Западной Европы является их нравственная функция, становление духовных идеалов, а также каноничность и символизм в изображении. Сходство выражается и в том, что образ императора как Сына Неба в китайском искусстве наделяется чертами святости. При этом если в средневековом искусстве святые становятся объектом изображения после их смерти, то в китайской традиции практикуются изображения действующих императоров как средство восхваления и укрепления их власти.

Развитие образа благородного человека в китайском искусстве после XIV века: живопись, литература, опера. Начиная с XIV века, периода правления в Китае династии Мин (1368–1644), в искусстве прослеживаются новые тенденции. Императорские портреты этого периода отличает стремление к демонстрации индивидуальности каждого императора. С указанного времени император изображается не в три четверти, а фронтально, что облегчает восприятие и подчеркивает статус изображаемого.

В качестве примера можно привести изображение императора Чжу Юаньчжана (1368–1398), основателя династии Мин. Портрет передает императора в расцвете сил, в величественной позе, одетого в ярко-желтую императорскую мантию с узорами в виде драконов (рис. 2).

В литературе периода династии Мин наблюдается характерная для китайской традиции тенденция к сакрализации образа реальных исторических персонажей – как, например, образа Гуань Юя в романе Ло Гуаньчжуна «Саньго яньи» («Троецарствие»). Воплощаясь также в изображениях, народных представлениях и пекинской опере, Гуань Юй постепенно приобретает черты не только благородного воина, но и бога войны.

В пекинской опере этого периода усиливается традиция передачи характера персонажей через яркий контраст грима на их лицах, которая берет начало во времена династии Юань (1271–1368 гг.). Во время расцвета пекинской оперы при династии Цин (1736–1796 гг.) складывается канон изображения благородных героев в простых масках с использованием одного цвета, в то время как отрицательные персонажи имеют на своих масках множество деталей. Например, маска честного чиновника Бао Чжэн черного цвета, что символизирует справедливость.

Чжан Исин и Ван Бинь отмечают, что с приходом династии Мин нормативными для оперы становятся сюжеты с мотивами

«праздника, праведности, сыновнего благочестия и доброты», а в формировании мужских ролей уже важны неординарная внешность и воплощение высоких моральных качеств [4, с. 51]. Изображение образованного политика или отважного воина, вежливого, обходительного и преданного родной стране, в этот период доводится до совершенства.

Образ благородного человека в западноевропейском искусстве эпохи Возрождения и барокко. В искусстве Западной Европы воплощение идеала благородной личности начинается с XIV века, с наступлением эпохи Возрождения (XIV – начало XVII в.). В это время утверждается идеал титанической личности, воспеваются достоинства и красота реального человека, раскрывается его творческий потенциал, утверждаются гуманистические идеи безграничности его возможностей.

По мнению Е. Евтушенко, эпоха Возрождения предлагает новый тип героизма – «интеллектуальный труд как подвиг» [5, с. 5]. В трактате Дж. Бруно «О героическом энтузиазме» отражено характерное для этого времени представление о «благородном энтузиасте», целью которого является познание истины и гармоничное развитие человека, сознательным усилием приближающегося к Богу [5, с. 5].

Мировоззрение Возрождения находит яркое воплощение в художественном творчестве. Это период расцвета скульптуры и живописи, когда наряду с жанрами религиозного и мифологического содержания получают развитие портретный, исторический, пейзажный. Особое место в искусстве занимает образ личности исторического масштаба, например, Александра Македонского, Цезаря, Наполеона.

В эпоху барокко (конец XVI – начало XVII в.) набирает популярность жанр парадного портрета, прославляющего святых Римско-католической церкви и представителей высшей духовной и светской власти. Портреты знатных людей в исполнении таких художников, как Рембрандт, Рубенс, отличаются грандиозностью и обилием деталей, правители часто даны в окружении античных богов. Примером такого изображения является портрет поэта Речи Посполитой и Великого Княжества Литовского Матея Сарбевского в лавровом венке, созданный П. Рубенсом. Произведение находится на обложке поэтического сборника, изданного в Антверпене.

Образ благородного героя и идеальной личности в искусстве Западной Европы эпохи классицизма. Героями искусства классицизма (XVII–XIX в.) также, как правило, выступают государственные деятели и представители аристократии, что было обусловлено расцветом абсолютизма. Господство разума, гармоничность и ясность определяют эстетические идеалы этой эпохи. Отличительные черты благородного героя эпохи классицизма – мужество, бесстрашие и справедливость, защита народа и мудрое правление.

Ярким воплощением идеальной личности классицистского искусства, возникшего в период расцвета абсолютизма, являются изображения короля Людовика XIV в живописи, скульптуре, театральных и музыкальных пьесах. Парадные портреты правителя служат прославлению его как символа государства и отражают его великолепие. Одной из известнейших работ этого жанра является портрет Людовика XIV, выполненный Г. Риго, где король изображен в элегантной позе, с надменным выражением лица, с тщательно выписанными атрибутами королевской власти (трон, мантия, геральдическая лилия) (рис. 3). В групповом портрете работы А. Тестелена, где Людовик XIV находится с представителями Королевской академии наук, раскрывает его образ как просвещенного монарха, покровительствующего науке и искусствам (рис. 4).

В исследовании Ван Юэ обращается внимание на сходство придворного этикета во Франции и Китае в XVII и XVIII веках, основной целью которого было поддержание форм династического правления: «Будь то в Китае или в Европе, древний аристократический класс использовал искусство, чтобы подчеркнуть собственную идентичность, определить свои привилегии, и использовал искусство, чтобы угрожать низшему классу» [6, с. 11].

Как в китайском, так и в западноевропейском искусстве XVII–XVIII веков в образе благородного человека переданы прежде всего правители государства и представители аристократии, важными чертами которых являются разумность и образованность. Правители династии Цин (1723–1796) изучали и популяризировали культуру Хань, в основе которой лежало конфуцианство. Последнее послужило фундаментом национальной политики. Изображения императоров этого периода подчеркивают их благородство и образованность в области науки и искусства. Говоря об императорских портретах, на которых наблюдаются пишущие принадлежности, Лю Боуэн отмечает, что «император династии Цин в визуальном образе понизил свой статус и превратился в писца» [3, с. 20]. Портреты императора Юнчжэна (1678–1735, годы правления 1722–1735) с музыкальным инструментом гуцинь, с кистью для письма в образе ханьского

писца, опирающегося на камень, чтобы послушать ручей, создают его образ как утонченного и образованного правителя, покровительствующего наукам и искусствам (рис. 5).

Портреты императоров династии Цин отражали также политические амбиции управления всем миром. И изображения императора Юнчжэна как даосского мастера, дзэн-ламы, отшельника-рыбака или европейского аристократа (рис. 6), и «Портрет императора Цяньлуна» в буддийском одеянии на цветке лотоса в окружении богов возносят правителей до всемирного масштаба, вмещающего идентичности разных этносов и идеологий.

Характерным для этого периода становится воплощение образа благородного правителя посредством восхваления его политических достижений. Одно из наиболее известных живописных произведений, созданных при правлении императора Юнчжэна, – «Лекции о Тайсюэ», изображающее императора отправляющимся в академию Гоцзыцзянь, чтобы прочитать лекцию по истории. Таким образом придворный художник популяризировал усилия императора по созданию государственной элиты Китая [7–9].

Заключение. Сопоставление основных этапов формирования образа благородного человека в искусстве Китая и Западной Европы обнаруживает, что их временные границы часто не идентичны, так как находятся в зависимости от исторического контекста. Наибольшая синхронизация в развитии образа благородного человека как достойного, мудрого и образованного правителя наблюдается в XVII–XVIII веках, что обусловлено схожестью принципов организации власти в Китае и Западной Европе этого периода.

В целом для западноевропейского искусства характерны рельефные смены ценностных ориентиров в формировании образа благородного героя – от святости Средневековья к утверждению безграничности человеческих возможностей в Возрождении и господства разума в классицизме. Становление образа цзюнь-цзы в Китае отличается «неспешностью», что связано с таким важным качеством китайской культуры, как традиционность и умеренность. На протяжении всех этапов развития образа определяющей выступает концепция благородного человека, сформированная в конфуцианстве.

Как в Китае, так и в Западной Европе образ благородного человека в искусстве на этапах всей истории своего формирования сохраняет значение нравственного ориентира, неизменно воплощающего такие качества, как величие духа, достоинство, верность и преданность.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бабенко, О.А. Образ героя в культуре: дис. ... канд. филос. наук: 24.00.01 / Бабенко Олег Андреевич; Ростовский гос. строит. ун-т. – Ростов н/Д, 1999. – 141 л.

2. 万立华，蓝旭译注：《孟子》，北京:中华书局，2016.– 350 с. = Ван Лихуа & Лан Сюй. Мэн-цзы / Ван Лихуа & Лан Сюй. – Пекин: Книжная компания Чжунхуа, 2016. – 350 с.

3. 刘博文. 中国古代艺术作品中皇帝文士化形象研究—以清代皇帝文士图为例. 南京：东南大学，2022. – 64 с. = Лю Боуэн. Исследование образа императорских писцов в древнекитайских произведениях искусства / Лю Боуэн // Нанкин: Юго-Восточный университет, 2022. – 64 с.

4. 张艺馨, 王斌. 传奇剧的男性角色形塑：明代戏曲生态研究之一. 河南：牡丹杂志社, 2023. – С. 51. = Чжан Исин, Ван Бинь. Формирование мужских характеров в легендарных драмах: экология оперы во времена династии Мин / Чжан Исин, Ван Бинь // Хэнань: Журнал «Пион», 2023. – С. 51.

5. Евтушенко, Е.Н. Эволюция понимания феномена героя: от Древней Греции до селебритиз электронных медиа / Е.Н. Евтушенко // Universum: общественные науки. – 2015. – № 6(16). – URL: https://cyberleninka.ru/article/n/evolyutsiya-ponimaniya-fenomena-geroya-ot-drevney-gretsii-do-selebritiz-elektronnyh-media (дата обращения: 15.02.2024).

6. 王悦. 十七、十八世纪中法宫廷礼仪形式比较研究. 北京：北京舞蹈学院, 2024. – 30 с. = Ван Юэ. Сравнительное исследование формы придворного этикета в Китае и Франции в XVII и XVIII веках / Ван Юэ. – Пекин: Пекинская академия танца, 2024. – 30 с.

7. Сайкова, Ю.А. Формирование классических представлений о герое / Ю.А. Сайкова // NOMOTHETIKA. Серия: Философия. Социология. Право. – 2019. – Т. 44, № 2. – С. 338–343.

8. Захарова, Н.В. Романтизм в творчестве Су Маньшу и Юй Дафу: национальные особенности / Н.В. Захарова // Научный диалог. – 2023. – Т. 12, № 6. – С. 213–227.

9. Никитина, А.А. Особенности изображения героев в китайской романистике 50-х годов XX века / А.А. Никитина // Вестник СПбГУ. Серия 13. – СПб., 2013. – Вып. 4. – С. 61–67.

Поступила в редакцию 03.06.2024

УДК 781.41:7.034.7

Модуляционная хроматика как средство воплощения символа лабиринта в эпоху барокко

Лойко О.Б.
Учреждение образования «Белорусский государственный университет культуры и искусств», Минск

Лабиринт как древнейший символ культуры был многогранно воплощен в искусстве эпохи барокко. В музыкальном искусстве символ лабиринта, олицетворяющий испытание, блуждание и поиск центра или выхода, претворился посредством модуляционной хроматики. Применение энгармонического приравнивания тонов способствовало упорядочению круга осваиваемых тональностей и созданию замкнутого модуляционного пространства. Явление энгармонической модуляции, которое зародилось и стало устойчивым приемом модулирования именно в эпоху барокко, обнаруживает особый семантический потенциал, выражает категорию движения, а также маркирует эффект неожиданного изменения качеств пространства.

Ключевые слова: *лабиринт, символ, модуляционная хроматика, энгармоническая модуляция, эпоха барокко, И.С. Бах, «Маленький гармонический лабиринт».*

(Искусство и культура. – 2024. – № 4(56). – С. 24–28)

Modulation Chromatics as a Means of Embodying the Labyrinth Symbol in the Baroque Era

Loiko O.B.
Education Establishment "Belarusian State University of Culture and Arts", Minsk

The labyrinth, as the oldest symbol of culture, was comprehensively embodied in the art of the Baroque era. In musical art, the symbol of the labyrinth, embodying the trial, wandering and the search for a center or exit, was created through modulation chromatics. The use of enharmonic equalization of tones contributed to the range ordering of mastered tonalities and the creation of a closed modulation space. The phenomenon of enharmonic modulation, which originated and became a stable modulation technique precisely in the Baroque era, reveals a special semantic potential, expressing the category of movement, marking the effect of an unexpected change in the space qualities.

Key words: *labyrinth, symbol, modulation chromatics, enharmonic modulation, Baroque era, J.S. Bach, "The Little Harmonic Labyrinth".*

(Art and Cultur. – 2024. – № 4(56). – P. 24–28)

Устойчивый исследовательский интерес к гармонии эпохи барокко связан с ее переходным характером, двойственностью, сложным сплавом черт модального и формирующегося тонально-гармонического типов мышления. В барочной гармонии происходит смена или модификация основных принципов музыки предшествующих эпох, что связано с интенсивным установлением закономерностей музыки Нового времени. Специфика эволюции гармонии в музыке барокко заключается, прежде всего, в формировании феномена тональности, воплощающего принципы гармонического лада. В период становления новых гармонических отношений актуализируются вопросы строя и проблема хроматизма. Являясь одним из факторов разрушения модальности, хроматизм открыл в барочной гармонии путь для осуществления модуляций и отклонений.

Проблемы установления норм классической гармонии в музыке эпохи барокко многогранно были освещены в трудах С. Григорьева [1], Т. Мюллера [2], Ю. Холопова [3],

Адрес для корреспонденции: e-mail: loikoolga136@gmail.com – О.Б. Лойко

М. Этингера [4]. Наиболее плодотворным при этом выступает рассмотрение данного явления не только в аспекте его функциональных характеристик, но, шире, с позиции поэтики барочной композиции.

Цель работы заключается в исследовании приема энгармонической модуляции как специфической «новации» эпохи барокко, а также в установлении семантического значения данного приема при воплощении одной из художественных концепций барокко, связанной с символикой лабиринта.

История становления модуляционной хроматики. Термины «хроматика» и «энгармонизм», функционирующие в классическом учении о гармонии, относятся к числу терминов, унаследованных от античной теории музыки. Современное смысловое наполнение данных терминов во многом предопределялось их трактовкой в эпоху античности. Древнегреческие термины «хрома» и «энармоника» были связаны с эстетической характеристикой того или иного рода тетрахордов в системе мелодических ладов. Греческое слово «хрома», буквальное значение которого цвет, краска, закрепилось в наименовании тетрахордов, содержащих два полутона подряд. А слово «энармоника», указывающее на качества согласованности, созвучности, стройности, применялось по отношению к тетрахордам, в структуру которых входили два четвертитона подряд. В Средние века в музыкальной практике не существовало явлений, выходящих за рамки диатонической звуковой системы, поэтому понятия «хроматика» и «энармоника» не были существенно переосмыслены в этот период.

Явление хроматики в европейской многоголосной музыке возникло в так называемой musica ficta начала XIII–XIV веков. За счет хроматики значительно расширился арсенал художественно-выразительных средств музыкального языка эпохи Возрождения. Т. Мюллер описывает четыре вида хроматики, которые различались музыкальной теорией XVI века: «транспозиционная, выражавшаяся ключевыми знаками альтерации; экспериментальная – так называемая *хроматика "лабиринтов"* (курсив наш. – *О.Л.*), представляющая собой распространенную практику творческих опытов; возрожденная античная хроматика, разновидности которой составили отправную точку работ представителей определенного направления теоретиков (Н. Вичентино, Ф. Берарди и других), и наиболее направленная в будущее выразительная хроматика мадригала (К. де Роре, Л. Маренцио, К. Джезуальдо), в нашем понимании – модуляционная хроматика» [2, с. 74]. Интересно, что автор отделяет «хроматику лабиринтов» от модуляционной хроматики, хотя не поясняет такой дифференциации.

Модуляционная хроматика эпохи барокко. К XVII веку хроматика (в значении нового европейского хроматизма) прочно закрепилась в музыкальной практике на разных уровнях: в образовании условно-диатонических ладов, в модуляционных процессах, смене ладового наклонения (явление «пикардийской терции») и др. В основе тонально-гармонического мышления эпохи барокко лежит диатоника, в рамках которой сформировалась базисная логика функциональных отношений, а включение хроматики (прежде всего, модуляционной) представляется расширением звукового состава системы. М. Этингер, описывая специфику хроматики в барочной музыке, отмечает, что «хроматические уклоны от тонального центра служат обогащению и прочному обоснованию главной тональности, в противовес децентрализующим тенденциям хроматики XVI – начала XVII века» [4, с. 62]. Ярким примером является Хроматическая фантазия и фуга ре минор И.С. Баха, где уже в самом названии выражен, по мнению М. Этингера, взгляд композитора «на проблему хроматизма в целом» [4, с. 68]. Причина такого названия произведения возможно кроется в применении в фантазии широкого круга тональностей, введении хроматических ходов в басу, а также и в насыщении хроматическими звуками темы фуги. М. Этингер приводит слова немецкого музыковеда Р. Дамана о том, что именно это произведение можно назвать «гармоническим лабиринтом» и что оно явилось подготовительной работой перед созданием первого тома «Хорошо темперированного клавира».

В музыке эпохи барокко использовались практически все виды модулирования: функциональная, мелодическая и секвентная модуляции, сопоставление. Однако если данные типы модулирования применялись, пусть и не в столь отчетливых формах, в добарочной музыке, то энгармоническая модуляция, по существу, стала устойчивым приемом модулирования именно в эпоху барокко. Энгармоническая модуляция трактуется, по традиции, как внезапная. Это связано не только с неожиданным разрешением аккорда, но и с типичной для подобной модуляции внезапностью тонального сдвига. Сама краткость соединительного пути вызывает ощущение

неожиданного поворота гармонических «событий». В связи с этим энгармонические модуляции свойственны барочным произведениям (и, в частности, сочинениям И.С. Баха), созданным, преимущественно, в импровизационно-фантазийном стиле. Использование в энгармонических модуляциях уменьшенного септаккорда (одного из наиболее экспрессивных, драматически окрашенных аккордов, символизирующего состояние скорби и ужаса) позволяло композиторам свободно «открывать вход» во все 24 тональности. Поэтому в фантазийных сочинениях того времени, отражающих эксперименты с хроматикой, уменьшенный септаккорд отчасти утрачивает свою «пассионарную» семантику и становится «энигматическим» знаком, значение которого раскрывается ретроспективно.

Утверждение нового европейского хроматизма отразилось во многих сочинениях барочных композиторов: «Ariadna musika» И.К. Фишера, «Labirintus musikus» Ф. Суппига, «Хорошо темперированном клавире» Б.Х. Вебера. Они отличаются большим количеством затрагиваемых тональностей, использованием энгармонических модуляций – «так что Бах не такой уж новатор. Он просто сделал это лучше других» [5, с. 22]. По мнению А. Волконского, «хроматика лабиринтов» первоначально возникла в рамках неравномерно-темперированных систем и подобные сочинения предшественников и современников И.С. Баха были результатом распространения неравномерно темперированных систем А. Веркмайстера [там же]. В незамкнутом строе удаление из тональности, содержащей малое количество ключевых знаков, создавало более напряженное звучание (в акустическом отношении), что в контексте известных мифов о лабиринтах могло восприниматься как удаление от исходной точки по неизвестному пути. Если «блуждание» по далеким тональностям трактовать как путь по лабиринту, то становятся ясными утверждения о преимуществах равномерно-темперированного строя с циркулирующей системой связи тональностей, о «тупиковости» ходов в неравномерно-темперированных системах (или, вернее, о невозможности создать замкнутое тонально-модуляционное пространство).

Существуют косвенные свидетельства того, что даже И.С. Бах предпочитал иные системы строя равномерно-темперированному, поэтому невозможно утверждать однозначно, что сочинения Баха и его современников с использованием энгармонических модуляций предполагали именно равномерно-темперированный строй. Символ лабиринта использовался не только в связи с проблемами строя, а как собирательный образ запутанного и, в то же время, изначально логично выстроенного, но требующего разгадки «ребуса» связи тональностей. Энгармонизм же в этом лабиринте тональностей можно трактовать как «ход», открывающий неожиданные пути: вероятно, приближающие к искомому «центру», а возможно, и уводящие от него.

Лабиринт – один из древнейших символов человеческой культуры, получивший в эпоху барокко «новое дыхание». Он выступает не как развлечение, но как испытание в хитроумной ловушке. Здесь содержится множество небольших безопасных пространств, но всякий поворот за угол таит в себе неопределенность и возможность недоброй встречи. Идущий по лабиринту беззащитен; лишенный уверенности, он испытывает чувства неизвестности и опасности. Лабиринт как царство случайностей создает метафоры блуждания и поиска истинного пути среди значительного количества неверных. В связи с этим лабиринты часто рассматриваются как символы духовного поиска и паломничества: идущие по этому пути восходят к спасению или просветлению. В эпоху барокко символ лабиринта был многогранно воплощен в музыке, литературе и садово-парковом искусстве.

Специфика модуляционной хроматики «Маленького гармонического лабиринта» И.С. Баха. Рассмотрим особенности воплощения символа лабиринта в барочной музыке на примере органной пьесы «Маленький гармонический лабиринт» И.С. Баха (BWV 591), где процесс модулирования получает программное истолкование. Трехчастная структура обусловлена соответствующим программным замыслом: разделы сочинения обозначены как Introitus (Вход), Centrum (Центр), Exitus (Выход). В центре произведения помещается фугетта с хроматической темой, тем самым жанрово обособляется и выделяется «искомый» участок формы. Примечательно, что этой фугетте предшествует та часть первого раздела, которая репрезентирует «стиль фантазии» – «олицетворение барочного хаоса и блужданий» [6, с. 67].

В последовании разделов «Маленького гармонического лабиринта» наблюдается аналогия с барочным циклом типа «прелюдия и фуга», или «сомкнутым циклом», по определению В. Протопопова (где прелюдию может заменить фантазия или токката).

Наличие трех разделов, логика которых нарушает композиционные «клише» того времени (при безусловной генетической связи с барочными принципами формообразования), позволяет отнести «Лабиринт» к группе сочинений импровизационно-фантазийного плана. Жанры, основанные на импровизационности, более чем какие-либо другие связаны с игровым моментом. Игровое начало выражается в эффекте «незапрограммированности» процесса формообразования, экспериментах в области фактуры, гармонии и других параметров музыкального языка, а также применении неожиданных тональных сопоставлений, модуляций.

На первый взгляд, последовательность тональностей в пьесе может расцениваться как случайная. Это не совсем так. Тональный план связан с программой сочинения: удаление от исходной тональности, «блуждание» по различным тональностям и, наконец, возвращение к первой ассоциируется в данном случае с углублением в лабиринт, поисками выходов и благополучным возвращением из него. В первом разделе («Вход») после непродолжительного устойчивого показа основной тональности (C-dur) следует цепочка смелых, ярких энгармонических модуляций в максимально отдаленные тональности: C-dur – cis-moll – gis-moll – g-moll – Fis-dur – f-moll. В связи тональностей превалирует логика нисходящего хроматического хода, известного как риторическая фигура passus duriusculus.

Центральный раздел «Маленького гармонического лабиринта» представлен фугеттой в одноименной по отношению к основной тональности – c-moll, с традиционным тонико-доминантовым соотношением темы и ответа. Можно предположить, что одноименная тональность в контексте данного произведения трактуется как символ противоположного: C-dur и c-moll выступают как два «лика» (истинный и ложный) единой сущности. При «выходе» из лабиринта уже не затрагиваются тональности третьей степени родства, модуляционный «путь» пролегает через C-dur – E-dur – Es-dur – d-moll – e-moll – h-moll – D-dur – G-dur – a-moll, заключительная каденция в C-dur символизирует благополучный выход из лабиринта.

Переход от одной тональности к другой, процесс модулирования реализует категорию движения в музыке, что является важным в гармоническом воплощении принципа лабиринта. Еще в древнеегипетских и древнегреческих мифах закладывается мысль о том, что познать лабиринт (понимаемый здесь шире – как символ неизвестного, таящего опасности, но непреодолимо притягательного той тайной, что скрыта в его сердцевине) возможно только в процессе движения в нем. Категория движения особенно актуализировалась в эпоху барокко, когда движение воспринималось как смысловой компонент смысловой модели «дорога – странник»: «иногда он (мир. – *О.Л.*) видится как лабиринт, в котором путник чувствует себя потерянным: испанские барокисты пишут о “лабиринтах улиц”, в которых таятся зависть, злоба, лесть и всюду верховодят отвратительные бестии, олицетворяющие зло» [6, с. 67].

Все энгармонические модуляции «Маленького гармонического лабиринта» сосредоточены в крайних разделах (в центральном доминируют отклонения через уменьшенные вводные септаккорды). «Вход» и «Выход» наиболее насыщенны по количеству тональностей и символизируют поиск пути к центру лабиринта. Эффект «зыбкости», блуждания, постоянного поиска тонального ориентира усиливается за счет применения отклонений через звучность уменьшенного септаккорда и эллипсисов. Отсутствие каденционного закрепления какой-либо тональности активизирует процесс модуляционного перехода. Энгармонические модуляции совершаются в условиях плавного голосоведения, что дополнительно создает эффект текучести и плавности.

Сложные тональные связи в произведении образуют, на первый взгляд, хаотичную картину блуждания, однако этот «беспорядок» оказывается мнимым. Трехчастная композиция (с масштабным соотношением разделов 19 т. – 12 т. – 20 т.) строится по законам зеркальной симметрии, что подтверждается тональным планом (C-dur – c-moll – C-dur). Черты концентричности данной композиции усиливаются за счет помещения фугетты в центральный раздел формы – как главного материала, к которому направлен весь модуляционный «путь» (тональный план фугетты также концентричен: c-moll – g-moll – c-moll – g-moll – c-moll).

Заключение. Таким образом, при рассмотрении проблемы энгармонической модуляции в музыкальной теории и практике эпохи барокко на первый план выдвигаются вопросы строя и темперации, семантики и выразительных возможностей данного приема модулирования, его формообразующей роли, техники осуществления модуляционного перехода. Освещение с этих позиций приема

энгармонической модуляции в «Маленьком гармоническом лабиринте» И.С. Баха позволяет установить особенности использования энгармонической модуляции как в творчестве композитора, так и в барочной музыке в целом, объяснить логику применения в связи с воплощением программного замысла и символа лабиринта. Приемы барокко проецируются на музыку последующих эпох, и особенно XX – начала XX в., где символ лабиринта также реализуется именно тонально-гармоническими средствами (посредством модуляционной хроматики, в частности). Хроматические лабиринты как символы изменчивости и блуждания в своей музыке выстраивали Л. ван Бетховен, А. Берг, К. Пендерецкий, А. Шнитке и др.

ЛИТЕРАТУРА

1. Григорьев, С.С. Теоретический курс гармонии: учебник теорет.-композит. фак. муз. вузов / С.С. Григорьев. – М.: Музыка, 1981. – 478 с.

2. Мюллер, Т.Ф. Гармония: учебник для исполнит. фак. муз. вузов / Т.Ф. Мюллер. – Изд. 2-е, доп. – М.: Музыка, 1981. – 295 с.

3. Холопов, Ю.Н. Гармония: практ. курс: учеб. для спец. курсов консерваторий (музыковед. и композит. отд-ние): в 2 ч. / Ю.Н. Холопов. – 2-е изд. – М.: Музыка, 2005. – Ч. 1: Гармония эпохи барокко. Гармония эпохи венских классиков. Гармония эпохи романтизма. – 472 с.

4. Этингер, М.А. Раннеклассическая гармония / М.А. Этингер. – М.: Музыка, 1979. – 312 с.

5. Волконский, А.М. Основы темперации / А.М. Волконский. – М.: Композитор, 2003. – 64 с.

6. Лобанова, М.Н. Западноевропейское музыкальное барокко: проблемы эстетики и поэтики / М.Н. Лобанова. – М.: Музыка, 1994. – 320 с.

Поступила в редакцию 16.07.2024

УДК 76.02

Нерегулярное поле изображения в станковой графике

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

Исследование посвящено одному из важных, сложных и неоднозначных аспектов взаимосвязи изображения и формата – изобразительному полю. В рамках данного материала рассматривается феномен композиции, при котором изображение не занимает всю площадь формата и очертание изображения не повторяет структуру границ формата.

Автором предложен термин «нерегулярное поле изображения» как антитеза известному понятию «регулярное поле изображения». В статье раскрываются композиционные особенности нерегулярного поля изображения и его потенциальные возможности в станковой графике в целом и в печатной графике в частности. Кроме этого представлена характеристика и перечисляются возможные варианты «пограничных» состояний регулярного изобразительного поля в графике.

Исследователь опирается на личный творческий и педагогический опыт в использовании возможностей нерегулярного поля изображения в художественной практике и учебном процессе на художественно-графическом факультете.

Ключевые слова: *творчество, изобразительное искусство, станковая графика, композиция, формат, регулярное и нерегулярное поле изображения.*

(Искусство и культура. – 2024. – № 4(56). – С. 29–34)

Irregular Field of Image in Easel Graphics

Kostogryz O.D.
Education Establishment "Vitebsk State P.M. Masherov University", Vitebsk

The study is concerned with one of the significant, complicated and ambiguous aspects of the interconnection of the image and the format, that is the field of image. Within the material the phenomenon of composition is considered which means that the image does not occupy the whole space of the format and the shape of the image does not repeat the structure of the format boundaries. The author proposes the term of irregular field of image as an antithesis to the well-known term of regular field of image.

The article reveals composition features of the irregular field of image and its potential possibilities in easel graphics on the whole and in print graphics, in particular. Besides, a characteristic is presented and possible options are listed of boundary states of the regular image space in graphics.

The researcher relies on his own creative and pedagogical experience in using opportunities of the irregular field of image in the art practice and academic process at the Art Faculty.

Key words: *creative activity, fine arts, easel graphics, composition, format, regular and irregular field of image.*

(Art and Cultur. – 2024. – № 4(56). – P. 29–34)

Графика как вид изобразительного искусства, в современном понимании термина, возникла не так уж и давно – немногим более ста лет назад. Но этот факт совершенно не отменяет присутствия графики как явления визуальной культуры нашей цивилизации на протяжении всей ее истории. Язык современной станковой графики разнообразен благодаря тому, что он включает в себя и использует все находки и достижения предыдущих поколений в области визуальных практик. Утверждения о том, что современное искусство строится на противопоставлении искусству классическому, мы полагаем достаточно поверхностными. Даже с учетом новых технологий в изобразительном искусстве новизна всегда относительна – отрицая что-то одно в искусстве прошлого, мы опираемся на другие его традиции. Ничто не может возникнуть из пустоты.

Адрес для корреспонденции: e-mail: kizo@vsu.by – О.Д. Костогрыз

Актуальность исследования вытекает из факта, что изучение языка современной станковой графики с учетом его универсальности позволяет нам лучше понимать культуру других народов, при этом ярче осознавать собственную национальную идентичность и социокультурные ценности.

Цель публикации – рассмотреть художественные и охарактеризовать композиционные особенности использования нерегулярного поля изображения в гравюре.

Учитывая многоплановость явления, мы не претендуем на абсолютно полное освещение проблемы в данной статье.

Начинать разговор об изобразительном поле следует с термина «формат», с которым мы сталкиваемся в самом начале изучения композиции. Это важнейший элемент художественной формы.

Формат (от лат. formo – придаю форму) – линейные размеры (длина и ширина или высота) печатной формы, листа бумаги, книжного блока и т.п., выраженные в метрических единицах. *Формат бумаги* – стандартизованный размер бумажного листа. Во многих странах в разное время были приняты в качестве стандартных различные форматы. В настоящее время доминируют две системы: международный стандарт (А4 и сопутствующие) и североамериканская система.

Международный стандарт основан на метрической системе мер и исходит от формата бумажного листа, имеющего площадь в 1 м² (размер А0). Все форматы бумаги ISO имеют одно и то же отношение сторон, равное квадратному корню из двух, это отношение примерно равно 1:1,4142.

Бытует утверждение, что художник выбирает формат. «Мы полагаем, что выражение “выбирает формат” подразумевает полную свободу выбора. Но этот выбор обусловлен многими параметрами и, в целом, не случаен. На выбор формата влияют структура формы, эмоциональная интонация композиции, образный строй художественного произведения… Видимо, следует говорить не о выборе, а *об определении формата, о его функциональном соответствии художественному образу*» [1, с. 17]. Справедливости ради следует добавить, что иногда у художника нет возможности выбора формата. В наличии может быть только один холст, или формат изображения уже задан другими обстоятельствами.

«История формата еще не написана; существуют только эпизодические исследования, относящиеся к отдельным эпохам и художникам. Из них … вытекает, что выбор формата не имеет случайного характера, что формат обычно обнаруживает глубокую, органическую связь как с содержанием художественного произведения, с его эмоциональным тоном, так и с композицией картины, что в нем одинаково ярко отражается и индивидуальный темперамент художника, и вкус целой эпохи. Скрытую причинную связь между форматом и замыслом художника мы ощущаем перед каждой картиной, от которой исходит очарование истинного художественного произведения» [2, с. 281].

Взаимосвязь изображения и формата действительно сложна и неоднозначна. Известный художник и теоретик изобразительного искусства Василий Кандинский стремился разрешить интересующий нас вопрос: «Под понятием “основная плоскость” подразумевается материальная плоскость, призванная вместить содержание произведения. Здесь она будет обозначена сокращением ОП. Схематическая ОП ограничена двумя горизонтальными и двумя вертикальными линиями, в результате чего она в пределах своего окружения выступает как самостоятельное существо» [3, с. 173]. Словосочетание «самостоятельное существо», полагаем, должно подчеркивать определяющее значение «основной плоскости» для создаваемого произведения. В его трактовке «основная плоскость» в целом совпадает с понятием «формат», но не в каждом случае, что представляет для нас особый интерес. Далее он пишет: «Овальная форма. Свободные формы. Через равномерно сплющенный круг, в результате которого получается овал, мы идем дальше к свободным основным плоскостям, не имеющим углов (выделено нами. – *О.К.*) и выходящим за пределы геометрических форм таким же образом, как это происходило и в случаях с угловыми формами. Основные принципы здесь остаются без изменений и будут различимы даже в самых сложных формах» [3, с. 205].

Искусствовед С. Даниэль, описывая свойства изобразительной основы, утверждает: «Это плоская поверхность, однородная, непрозрачная, относительно гладкая, симметричная – в общем случае прямоугольная. Изобразительное поле, обладающее этими свойствами, условимся называть *регулярным* (от лат. regula – норма, правило, принцип)» [4, с. 76]. Здесь он практически уравнивает понятия формата и поля изображения – для огромного числа произведений в изобразительном искусстве это оправдано. Далее С. Даниэль резюмирует, что «…поле изображения есть не что иное, как модель, притом достаточно

абстрактная, ибо необычайное разнообразие зрительного пространственно-временного опыта сведено здесь к двумерной прямоугольной формуле» [4, с. 77]. Мы убеждены, что «необычайное разнообразие зрительного пространственно-временного опыта» и порождает в современной графике различные варианты изобразительных полей.

В рамках нашего исследования рассмотрим феномен, когда изображение не занимает всю площадь формата и при этом очертание изображения не повторяет структуру границ формата.

Термин «нерегулярное поле изображения» автором данного материала предлагается как производное от термина «регулярное поле изображения». Самые распространенные поля изображения – четырехугольные (а также другие поля, подобные простым геометрическим фигурам), будем их также называть «стандартными». В отличие от «нестандартного» или «нерегулярного» – изобразительного поля уникальной (неповторимой) конфигурации.

Очевидно, что появлением, привычного для нас, самого распространенного, современного стандартного четырехугольного формата (и вместе с ним регулярного поля изображения) мы обязаны в большей степени техническому прогрессу. Четырехугольные форматы книг, чертежей, карт, рисунков и картин удобны в применении, хранении и позволяют при своем производстве более рационально, с меньшими отходами при раскрое, использовать бумагу, холст, дерево, металл. С анализом становления формата как границы регулярного картинного поля можно ознакомиться в [5].

Мы же не ставим задачи исследовать исторический аспект появления и развития освещаемой проблемы композиции – феномена нерегулярного поля изображения. Но уместно отметить, что первые изображения, созданные человечеством, дошедшие до нас, ограничивались конфигурацией камня, на котором они создавались, а позже собирались, «конструировались» на почти неограниченном поле стены пещеры. Примат изобразительного поля по отношению к формату очевиден, причем поля относительно случайного, уникального, «нестандартного». Неоспорима первичность нерегулярного поля изображения и по отношению к регулярному полю в изобразительном искусстве, возникновению которого способствовали дальнейшие цивилизационные процессы. Вышесказанное означает, что феномен нерегулярного поля изображения не является продуктом нового времени, тем более удивительно, что так мало внимания уделяют ему исследователи изобразительного искусства.

«Нет ничего более ошибочного, чем полагать, будто ограниченное изобразительное поле сформировалось само по себе, а затем, будучи изначально, как бы пустым, стало заполняться различного рода изображениями. Структурно-логическая первичность изобразительного поля над самим изображением отнюдь не означает первичности хронологической» [5, с. 95].

Предполагаем, что на использование нерегулярного поля изображения в современном изобразительном искусстве значительное влияние оказали книжная графика и материальные носители «неправильной» формы. Буквицы, заставки, некоторые виды иллюстраций занимают только часть книжного листа, а его «пустота» проникает в композицию элемента оформления, становясь частью этой композиции, создавая дополнительные пространственные эффекты и усиливая ее связь с самим листом. Вот как писал о перовом рисунке А. Лаптев, высокопрофессиональный мастер иллюстрации: «Наилучшее впечатление производит тот рисунок, который не выглядит изолированным на плоскости бумаги. Рисунок должен свободно и непринужденно распространяться по бумаге. Конфигурация краев приобретает здесь решающее значение» [6, с. 64].

Книжный блок традиционно чаще всего имеет четырехугольный формат – удобный и экономичный. Однако есть немало примеров-исключений из правил, когда книга обладает необычной конфигурацией. Например, книги для маленьких детей в виде силуэтов животных или рекламные книги-магниты.

В *станковой графике* нередко встречается регулярное поле изображения с «нарушением» стандартного периметра и представляет собой своеобразное «переходное» состояние изобразительного поля. Речь идет о композициях, у которых часть или несколько частей изображения выходят на поля формата бумаги. Этот композиционный прием нам видится весьма эффективным с точки зрения динамики преодоления некоторой статичности края любого регулярного поля. Персонажу или самой среде композиции становится как будто тесно в ограниченных рамках изображенного мира. Развитие подобного приема приводит к «разрушению» периметра с какой-либо стороны как, например, в линогравюре «Ратуша» А. Цар-Кулешовой.

Периметр может иметь «разрывы» по всем сторонам, не быть сплошным, как в анималистических композициях В. Фролова, выполненных в технике торцовой ксилографии.

Анализ графической композиции с «нестандартным», уникальным изобразительным полем сопряжен с определенными сложностями. Профессиональный опыт композиционной базовой грамоты опирается на четырехугольный формат (с прямыми углами, осями симметрии и диагоналями) как на систему координат. Этот опыт никуда не исчезает, и активно, может не всегда осознанно, находит применение при анализе нерегулярного поля изображения в станковой графике. Так как поле изображения нестандартной конфигурации не ограничено двумя вертикалями и двумя горизонталями, оно не имеет вертикальной и горизонтальной осей симметрии. Но, тем не менее, у композиции подобного рода, отталкиваясь от условной «средней» зоны изображения, мы достаточно легко определяем верх и низ, правую и левую области. Отсутствие осей симметрии говорит лишь об отсутствии явной симметрии поля и не отменяет самой возможности анализа такой композиции, а лишь усложняет его.

Нерегулярное поле изображения в гравюре представляет для нас особый интерес. Если в традиции станковой живописи формат и регулярное поле изображения практически всегда идентичны по своим границам, то в тиражной станковой графике дело обстоит иначе. Традиция в печатных графических техниках предполагает обязательное наличие у оттиска полей, видимо это «отголоски» близкого родства гравюры с книгопечатанием. Печатная форма в таком случае всегда меньше листа бумаги, на котором печатают эстамп. Мы полагаем, что эта особенность способствует возникновению у художника, в определенных случаях, желания отказаться от геометрической «правильности» изобразительного поля, несмотря на то, что четырехугольную форму в гравюрных материалах сделать легче всего. В гравюре поиск конфигурации происходит строго *в рамках эскизной подготовки*, так как материалом у художника-графика (например, в офорте) будет металлическая пластина, в ксилографии – деревянная доска, в линогравюре – линолеум. Приступая к непосредственной работе в материале, художник уже должен иметь точное понимание формы печатной доски, ведь с изготовления этой формы и начинается процесс создания гравюры. Известные художники экслибриса А. Калашников, Г. и Н. Бурмагины почти все свои ксилографии гравировали, используя нестандартное поле изображения. В культуре экслибриса это массовое явление.

Ярким примером подобного поиска может служить творчество выдающегося белорусского графика Юрия Яковенко (Гродно). Художник, работая с металлом, преимущественно в технике офорта и меццо-тинто свои структурно сложные композиции очень часто создает в необычных форматах. В беседе с автором данного материала Юрий Яковенко говорил, что желание выйти из привычных рамок считает нормальным для художника. Новая форма, по его мнению, требует иных композиционных решений, способствуя преодолению стереотипов художественного мышления.

Следовательно, на наш взгляд, «структурно-логическая первичность изобразительного поля над самим изображением» (по А.А. Пилипенко) в гравюре такого типа не однозначна. Конфигурация поля по-прежнему важнейший элемент композиции, но не первичный, привычно заданный, а возникающий в процессе формирования эскиза.

Гравированная композиция нередко составлена из нескольких отдельных фрагментов печатной формы. Иногда подобные части общей композиции имеют определенную самостоятельность, изобразительную и композиционную. Вновь обращаясь к творчеству Юрия Яковенко, хочется сказать о «конструировании» некоторых его серий. Например, в серии «Башни» все работы строятся из двух или более отдельных печатных форм нестандартной конфигурации. Причем нижняя офортная доска во всех произведениях одна и та же, но в измененных состояниях. Художник дорабатывает ее для использования в каждой последующей композиции: догравировывает, добавляет акватинту и, что для нас представляет особенный интерес, вносит дополнения (некритично, но заметно) в силуэт этой печатной формы, трансформируя нерегулярное поле изображения!

Композиция нерегулярного поля как конструктор может состоять из нескольких работ, обладающих регулярным полем (например, квадратов). Такая композиция нестандартной конфигурации задумывается, а затем собирается или конструируется при развеске (иногда монтируется на ту либо иную основу до экспонирования). В современном искусстве это встречается довольно часто. Нередко подобную композицию составляют из вполне самостоятельных произведений живописи или графики, которые могут восприниматься зрителем как хор, состоящий из отдельных голосов.

Примером может служить композиция белорусского художника Ивана Русачека (Гродно), представленная на выставке «Точка. Линия. Пятно» в Витебском центре современного искусства (2015). В данном контексте особый интерес вызывает серия «Охоты» художника из Минска Андрея Савича. Силуэты животных «сконструированы» из плоских элементов и композиции из них собирались непосредственно во время процесса печати.

Создавая набор печатных гравюрных форм, мы можем комбинировать их в различных сочетаниях, тем самым меняя содержание и акценты художественного образа. Автор статьи практиковал подобное в своей творческой работе. В настоящее время, видимо благодаря возможностям интернета в вопросах рекламы и реализации, художниками активно используется линогравюра. При этом многие художники-графики создают не серии, а именно «наборы» печатных форм (нередко анималистического характера), зачастую по силуэту персонажа вырезая такие формы и печатая в различных комбинациях. Применяя одну и ту же матрицу как штамп, многократно печатая только ее на одном листе, можно получить выразительные композиции.

Конструирование композиции из нескольких «нестандартных» частей возможно не только в гравюре. Автор данного материала имеет личный опыт написания творческих акварельных работ на листах бумаги, у которых сознательно неровно обрывались края. При экспонировании в раме подобная композиция выкладывалась на целый четырехугольный подкладочный лист, который играл роль паспорту. Также несколько акварельных «обрывков» автор иногда компоновал в пределах одной рамы, организуя более сложную композиционную структуру, получая нестандартный характер границ цветовых масс и визуальный эффект ярко выраженного структурного конфликта целого и детали (акварель «Формула света»).

И акварель, и графическая композиция, наклеенная на панели ПВХ, может иметь любую конфигурацию, не имея привычного оформления (рама, стекло). Из таких фрагментов можно собирать композицию прямо на стене выставочного зала при организации экспозиции.

Граница нерегулярного поля изображения является основным элементом, определяющим его уникальность и характеризующим особенности. Например, четырехугольные литографские камни со временем приобретают случайную («неправильную») границу. Художники не просто учитывают это при создании эскиза, а часто подчеркивают ее и включают в композицию, как в работе «Коррида» Александра Шаппо (Минск). То, что искусствовед Ю. Герчук говорит о крае изображения для стандартных, «обычных» форматов, несомненно, относится к любому варианту изобразительного поля: «… край изображения, внешняя граница композиции – линия далеко не случайная, а напротив, выразительная и важная. От того, как и где она обрезает изображение, во многом зависит наше восприятие всей картины» [7, с. 170]. Если край регулярного поля изображения, совпадающий с краем формата, актуален и не случаен, то тем более играет важную роль край или граница нерегулярного поля изображения, которая по существу превращает композицию в неповторимый, нередко абстрактный силуэт.

Значение силуэта в станковой графике, его выразительность и потенциал в графической композиции общеизвестны и достаточно глубоко изучены. Упоминая термин «силуэт» в данном исследовании, мы хотим подчеркнуть, что осознанно или интуитивно художник, используя нерегулярное поле изображения, строит «сильную» форму. Контрастное пятно «неправильной» формы изначально более активно, чем четырехугольное. Независимо от особенностей конфигурации такое изображение не может быть вялым, а его граница становится предельно «энергичным» элементом композиции. Граница нерегулярного поля формируется как конфликт «черного поля оригинала» (Е.Н. Минаев) и белого поля формата. Еще Василий Кандинский призывал «…к пониманию смысла внутренних напряжений, имеющих внешнее воздействие» [3, с. 205].

У неподготовленного зрителя нерегулярное поле изображения может создавать впечатление «неполного освоения формата». Художник не использовал регулярное изобразительное поле полностью? Мы считаем подобное суждение ошибочным. Профессиональная, грамотная композиция не должна включать в себя ничего случайного. Все, что не важно для реализации идеи, должно быть удалено уже на уровне эскизного поиска. Когда происходит отказ от некоторых частей регулярного изобразительного поля, композиция превращается в *уникальный нестандартный объект*. Пустоты формата, не включенные в изображение, конфигурация этих пустот предстают как пространство, в котором «живет» композиция в целом, превращаясь в самостоятельный объект, на первый взгляд не согласованный

с форматом. Здесь уместно вспомнить утверждение С. Даниэля, что «…в картине нет ничего лишенного значения, *все ее компоненты, начиная с периферийных* (выделено нами. – *О.К.*), входят в выразительно-смысловой ансамбль художественного произведения» [4, с. 75]. И если по Б.Р. Виппер «…формат обладает не только своим определенным декоративным ритмом, но и определенным эмоциональным тоном» [2, с. 284], то при нестандартном изобразительном поле мы получаем уникальный декоративный ритм и эмоциональный план. Пространственные характеристики самого формата как бы «проникают» в композицию подобного рода, и пусть не явно, но также являются элементом композиции. Ритм композиции и ритм границы изображения не просто дополняют друг друга – они представляют собой органично цельную ритмическую структуру.

Заключение. С момента своего зарождения станковая графика, и гравюра в частности, развивается не только технически. Меняется общество, и как следствие, меняется изобразительное искусство, а также его роль в жизни общества. Наиболее ярко эти преобразования отражаются на композиционном мышлении художников. Поэтому изучение композиции во всех видах изобразительного искусства должно представлять постоянный интерес для исследователей, педагогов, студентов художественных специальностей и для любителей искусства. Знакомство с творческим наследием мастеров в вопросах организации композиции позволяет видеть и ценить традицию художественной культуры, осознавать ответственность за ее сохранение и продолжение. Понимание того, как «работает» композиция в современной станковой графике, может помочь осознанию, чем мы сегодня отличаемся от предыдущих поколений. Искусство не просто отражает жизнь общества, оно является частью этой жизни, и графика не исключение. Последняя так же, как и другие виды изобразительного искусства (может не всегда явно), участвует в формировании мышления современного человека. Графика появилась как средство коммуникации и в наше время эта ее функция стремительно развивается. Графика в различных формах активно используется в сегодняшнем информационном поле, что подтверждает актуальность любых исследований в области современного графического искусства.

ЛИТЕРАТУРА

1. Костогрыз, О.Д. Графика. Образ, композиция, стиль: учеб.-метод. пособие / О.Д. Костогрыз. – Витебск: УО «ВГУ им. П.М. Машерова», 2009. – 79 с.

2. Виппер, Б.Р. Статьи об искусстве / Б.Р. Виппер; вступ. ст. Т.Н. Ливановой. – М.: Искусство, 1970. – 592 с.

3. Кандинский, В. Точка и линия на плоскости / В. Кандинский. – СПб.: Азбука-классика, 2004. – 239 с.: ил.

4. Даниэль, С. Искусство видеть / С. Даниэль. – СПб.: Амфора, 2006. – 206 с.

5. Пилипенко, А.А. К проблеме формата в изобразительном искусстве / А.А. Пилипенко // Теория художественной культуры. Вып. 1 / отв. ред. А.Я. Зись. – М., 1997. – С. 93–107.

6. Лаптев, А. Рисунок пером / А. Лаптев. – М.: Издательство Академии художеств СССР, 1962. – 166 с.: ил.

7. Герчук, Ю.Я. Основы художественной грамоты / Ю.Я. Герчук. – М.: Учебная литература, 1998. – 208 с.

Поступила в редакцию 24.09.2024

УДК 793.38:130.2

Системный подход в изучении феномена бала

Ефремова И.В.
Учреждение образования «Белорусский государственный университет культуры и искусств», Минск

Статья посвящена рассмотрению феномена бала сквозь призму системного подхода, применение которого позволяет осмыслить бал как открытую и динамичную систему, представляющую собой целостный комплекс взаимосвязанных, взаимодействующих и взаимозависимых компонентов – художественного, игрового и бытового. Отмечается, что каждый из этих компонентов является образованием системного характера (подсистемой по отношению к системе бала), подчиненным определенной структурной организации. В качестве основного принципа структурирования бальной системы в целом обозначен многосвязный, обеспечивающий максимальное взаимодействие между всеми элементами составляющих ее компонентов. Указывается, что именно данный принцип обусловливает специфическое свойство, распространяющееся на все компоненты бала, которое определяется понятием полифункциональности. Подчеркивается, что полифункциональность как объединение функций, присущих искусству, игре и быту, проявляется в каждом отдельно взятом компоненте бальной системы. Благодаря взаимодействию между компонентами бала ни один из них не может считаться всецело автономным. Сообщаясь друг с другом, они наделяются качеством синтетичности. Результатом указанной интегративности является качественное обогащение всех компонентов (и, соответственно, элементов) бала. Также определена важная роль в функционировании рассматриваемого феномена контекстуальной среды в виде историко-культурных и художественно-стилевых эпох, благодаря которым происходило обновление всех компонентов бальной системы.

Ключевые слова: *системный подход, система, подсистема, целостность, компонент, элемент, бал, феномен бала, костюмированный бал, некостюмированный бал, система бала, компоненты бальной системы, художественный компонент (система), игровой компонент (система), бытовой компонент (система), системообразующие компоненты, системообразующие элементы, структурно-семантический центр (ядро) системы, периферия системы.*

(Искусство и культура. – 2024. – № 4(56). – С. 35–39)

Systematic Approach to Studying the Phenomenon of the Ball

Efremova I.V.
Education Establishment “Belarusian State University of Culture and Arts”, Minsk

The article focuses on the consideration of the phenomenon of the ball through the prism of a systematic approach, the application of which allows us to understand the ball as an open and dynamic system, which is an integral complex of interrelated, interacting and interdependent components – the artistic, the gaming and the everyday. It is noted that each of these components is a systemic formation (a subsystem in relation to the ball system) subordinate to a certain structural organization. As the main principle of structuring the ballroom system as a whole, a multi-connected one is defined, ensuring maximum interaction between all elements of its constituent components. It is indicated that this principle determines a specific property that applies to all components of the ball, which is defined by the concept of polyfunctionality. It is emphasized that polyfunctionality as a combination of functions inherent in art, play and everyday life is manifested in each individual component of the ballroom system. Due to the interaction between the components of the ball, none of them can be considered completely autonomous. Communicating with each other, they are endowed with the quality of synthetics. The result of this integrativity is a qualitative enrichment of all components (and, accordingly, elements) of the ball. The important role in the functioning of the considered phenomenon of the contextual environment in the form of historical, cultural, artistic and stylistic epochs, thanks to which all components of the ballroom system were updated, is also indicated.

Key words: *system approach, system, subsystem, integrity, component, element, ball, ball phenomenon, costumed ball, uncostumed ball, ball system components, artistic component (system), game component (system), household component (system), system-forming components, system-forming elements, structural-semantic center (core) of the system, periphery of the system.*

(Art and Cultur. – 2024. – № 4(56). – P. 35–39)

Адрес для корреспонденции: e-mail: efremova_lug@mail.ru – И.В. Ефремова

Развитие науки в Новейшее время обусловило расширение соответствующего инструментария в виде появления новых научных подходов. Одним из наиболее важных среди них стал системный, воплощающий в себе «идею всеобщей связи явлений, взаимодействия и взаимовлияния различных процессов» [1, с. 166]. Зародившись на рубеже XIX–XX вв. в лоне естественного научного знания, данный подход получил универсальный характер со второй половины прошлого столетия, активно применяясь в гуманитарных областях науки. «Системно-структурный подход к изучаемым объектам, – отмечал советский философ В.С. Тюхтин, – в настоящее время (начало 1970-х гг. – *И.Е.*) приобретает (если еще не приобрел) статус общенаучного принципа: во всех специальных науках, в меру их развитости и внутренних потребностей, используется системный подход» [2, с. 8]. В XXI столетии из существующих научных подходов именно системный является доминирующим во всех сферах знаний.

В изучение системного подхода внесли свой вклад многие ученые. В зарубежной науке выделяются имена Л. фон Берталанфи, Э. Ласло, Н. Винера, У. Эшби, Дж. фон Неймана, Г. Бейтсона, И. Пригожина, Г. Хакена и др. В советском научном знании следует отметить фигуры А.А. Богданова, В.С. Тюхтина, П.К. Анохина, А.И. Уёмова, А.А. Малиновского, Э.Г. Юдина, А.Б. Раппопорта, В.Н. Садовского, В.А. Лекторского, И.Б. Новика, М.С. Кагана, И.В. Блауберга, Е.Ф. Земеля и др. Из современных исследователей, научные интересы которых в той или иной мере связаны с проблематикой системного подхода, известны О.А. Барг, В.В. Лещенко, И.А. Полещук, Ю.В. Казаков, Ю.М. Сенаторов, Д.С. и С.М. Будкеевы, А.Г. Кузнецова и др. При обозначенной универсальности характера использования рассматриваемого подхода парадоксальным видится тот факт, что в контексте изучения бала – феномена, неоднократно вызывавшего к себе интерес ученых, до настоящего времени данный подход не использовался. Представленная статья призвана восполнить эту лакуну.

Цель работы – осмысление феномена бала с точки зрения системного подхода.

Системный подход: дефиниции, сущность, понятийный аппарат. Существует значительное количество определений системного подхода – как направления в методологии научного познания (И.В. Блауберг, В.Н. Садовский, Э.Г. Юдин, В.Г. Золотогоров, В.В. Ильин и Н.А. Сердюкова, Н.Б. Ермасова и С.Б. Ермасов, И.А. Полещук и др.), как целостной методологии (Б.А. Райзберг, Л.Ш. Лозовский, Е.Б. Стародубцева, Р.А. Фатхутдинов, С.В. Рогожин, Т.А. Рогожина и др.), как универсального метода исследования (Ю.Н. Лапыгин), как систематизированного способа мышления (О.Г. Туровец, Ю.П. Анисимов и др.) и пр. При обозначенной множественности трактовок общим знаменателем в них является утверждение сущности рассматриваемого подхода, заключающейся в рассмотрении некоего объекта как системы: «В центре внимания системного исследования – объект-система как некоторая целостность, общие для всей системы закономерности функционирования и развития, которые оказывают определяющее влияние на деятельность входящих в нее элементов» [3, с. 18].

Таким образом, центральным для системного подхода является понятие *системы*. Аналогично системному подходу, оно имеет множество дефиниций:

– «система (от греч. σύστεμα – целое, составленное из частей, соединение) – совокупность элементов, находящихся в отношениях и связях друг с другом, которая образует определенную целостность, единство» [4];

– «система – комплекс взаимодействующих компонентов» [5, с. 23];

– «система – это упорядоченное определенным образом множество элементов, взаимосвязанных между собой и образующих некоторое целостное единство» [6, с. 40];

– «система – это не просто совокупность единиц … а совокупность взаимоотношений между этими единицами» [7, с. 114] и др.

На основании приведенных определений очевидно, что сущностным свойством системы является ее *целостность*, скрепляющая воедино входящие в нее элементы (компоненты). В свою очередь элементы (компоненты) по отношению к системе выступают ее составными частями, которые находятся друг с другом в различных видах связей и обладают конкретными функциями. Под целостностью понимается «возникновение новых интегративных качеств, не свойственных образующим ее компонентам» [8, с. 35]. Иными словами, система как целостность не сводится к сумме образующих ее элементов (компонентов). При этом «свойства системы зависят от свойств элементов, т.е. изменение в одной части вызывает изменение во всех остальных частях системы» [9].

Каждый элемент (компонент) системы может быть рассмотрен по отношению к ней как подсистема. *Компонент* представляет собой более крупную подсистему, состоящую из элементов. *Элемент* – более мелкую,

включающую в себя составляющие его структурные единицы. В том случае, если элемент является неделимой целостностью, он утрачивает свойства системы. Понятие *подсистемы* подразумевает «совокупность взаимосвязанных элементов, способных выполнить относительно независимые функции, подцели, направленные на достижение общей цели системы. Названием "подсистема" подчеркивается, что такая часть должна обладать свойствами системы» [8, с. 30]. Если система состоит из большого количества связанных друг с другом подсистем, то она считается сложной системой, наделяясь качествами нелинейности, эмерджентности, спонтанности и хаотичности. Степень сложности системы обусловливается «характером и разнообразием связей, существующих между компонентами» [10, с. 56].

На основании различных признаков системы классифицируются на статические (пребывающие в состоянии относительного покоя) и динамические (меняющие свое состояние во времени), открытые (взаимодействующие с внешней средой) и закрытые (не взаимодействующие с внешней средой), детерминированные (обладающие предсказуемостью поведения) и вероятностные (не обладающие подобной предсказуемостью), гомогенные (состоящие из однородных элементов, способных к взаимозаменяемости) и гетерогенные (включающие разнородные элементы, не способные к взаимозаменяемости) и др.

Очертив понятийное поле системного подхода, перейдем к освещению поставленной в работе цели, связанной с рассмотрением явления бала сквозь призму данного подхода, то есть осмыслению бального феномена как системы.

Феномен бала в контексте системного осмысления. При всем многообразии научных подходов, применимых в изучении феномена бала, одним из наиболее плодотворных представляется системный. Он делает возможным осмысление бала как открытой и динамичной системы, обладающей вариативностью при инвариантности сущностных характеристик. Последние непосредственно связаны с семантическими константами бального феномена – игрой, искусством и бытом, – составляющими не только его содержательно-смысловой фундамент, но и выступающими в качестве облигатных составляющих бального действа, структурных компонентов бальной системы. Каждый из этих компонентов является своего рода образованием системного характера, в котором также присутствуют свои компоненты и элементы.

В рамках настоящей статьи при обозначении художественного, игрового и бытового компонентов бальной системы представляется целесообразным использовать синонимичные понятия – «подсистема», «система», «составляющая», которые, исходя из заданного контекста, будут трактоваться нами как тождественные. В свою очередь при осмыслении того или иного компонента как части целостной системы бала мы будем подразумевать его дробление на элементы. В границах хронотопа бала указанные художественный, игровой и бытовой компоненты-системы не просто дополняют, но и активно взаимодействуют один с другим, оказывая влияние друг на друга и, тем самым, становясь зависимыми в этих связях.

Приоритетными для функционирования бальной системы являются художественная и игровая составляющие, выполняющие роль ее системообразующих компонентов. Системообразующее значение искусства (прежде всего его временных и пространственно-временных видов) и игры в рамках бала обусловлено процессуальностью – онтологическим признаком бального феномена. Именно процессуальность предполагает, детерминирует и маркирует в пространственно-временной организации бального действа художественный и игровой компоненты в качестве ее семантических констант. Значимость бытового компонента в рамках бальной системы уступает искусству и игре, смещаясь на второй план.

Принципы структурирования бальной системы и составляющих ее подсистем. *В основе структурирования системы бала лежит многосвязный принцип*, обеспечивающий максимальное взаимодействие между всеми элементами составляющих ее компонентов. В свою очередь, как указывалось выше, каждый из этих компонентов также представляет собой систему, подчиняющуюся определенному принципу организации и выступающую по отношению к системе бала в качестве подсистемы. Так, наиболее сложно организованной оказывается *художественная система*, компонентами которой являются три подсистемы – пространственная, включающая в себя в качестве составляющих элементов различные виды пространственно-временных искусств (архитектуру, скульптуру, живопись и декоративно-прикладное творчество), временн*ая*, представленная в рамках бального феномена музыкой, и пространственно-временн*ая*, состоящая из двух структурных элементов – танцевального и театрального. Указанные

подсистемы на макроуровне объединяются между собой посредством бального хронотопа. Их объединение довольно своеобразно. Оно основано на включении в пространственную подсистему двух других – временной и пространственно-временной, непосредственно взаимодействующих друг с другом. При этом сообщение последних с пространственной подсистемой является опосредованным и осуществляется благодаря единому топико-темпоральному континууму бала. Роль системообразующего компонента художественной системы играет пространственно-временной. В качестве системообразующих элементов служат танцевальный (в художественной системе некостюмированных балов) и театральный (в художественной системе костюмированных балов) элементы. Необходимо отметить, что присутствие театра как вида искусства (в его классическом понимании) в бальном хронотопе весьма условно. Показательно, что в границах художественного компонента бальной системы среди качественных характеристик театрального искусства отсутствует (либо присутствует опять-таки достаточно условно в топико-темпоральной организации отдельных костюмированных балов) литературная драматургия – основа театрального действа. Потому более корректно говорить о проявлении на балах константных признаков театра в виде театральности и театрализации.

Принципом функционирования *бытовой системы* является звездный. В его основе лежит дифференциация элементов на ключевые, формирующие структурно-семантический центр (т.н. ядро) системы, и подчиненную ему периферию, элементы которой непосредственно с ним сообщаются. Через центр системы также осуществляется опосредованное взаимодействие периферийных элементов друг с другом. В качестве ядра (центра) системы выступают системообразующие элементы, от которых в решающей степени зависит функционирование периферийных элементов и жизнеспособность системы в целом. К элементам периферии бытовой системы бала относятся различные варианты нехудожественной коммуникации (вербальной и невербальной), нехудожественные игры (азартные – карты, кости; неазартные – лото, бильярд, почта, шарады, буриме и др.; любовно-эротические – флирт), этикет, угощение и фейерверк. Функцию центра данной системы и ее системообразующего элемента выполняет коммуникация.

Игровой компонент структурируется в соответствии с иерархическим принципом, предполагающим подчиненность элементов нижележащего уровня элементам вышележащего уровня. Структурно-семантическим узлом игровой системы является ее вершина – самый верхний уровень, подчиняющий себе все остальные. Элементами *игровой системы бала* выступают бальный этикет, коммуникация (художественная и бытовая), различные игровые формы художественного (танцевальная, театральная, концертно-музыкальная и пр.) и нехудожественного/бытового (азартные – карты, кости; неазартные – лото, бильярд, почта, шарады, буриме и др.; любовно-эротические – флирт) плана, а также бальный костюм (для костюмированных балов). Системообразующими элементами, представляющими верхний уровень игровой системы, служат бальный этикет (в рамках некостюмированных балов) и бальный костюм (в формате костюмированных балов). Им подчинены элементы нижестоящих уровней – коммуникация и игры (художественные и нехудожественные).

Выделенные в рамках каждого из входящих в бал компонентов-систем системообразующие элементы сохраняют значение системообразующих и для структурной организации системы бала в целом. При этом их дополняет еще один, не менее важный системообразующий элемент, без которого бал как система не может функционировать априори. Этим элементом является Homo saltans – Человек танцующий, субъект бала, его «мозговой центр», выступающий одновременно создателем и участником (исполнителем и зрителем) бального действа. «Благодаря “бальной деятельности” Человека танцующего, бал превращается в целостно функционирующую систему высшего порядка, подчиняющуюся принципам нелинейного развития» [11, с. 48].

Как указывалось ранее, взаимодействие компонентов и элементов бальной системы осуществляется на основе многосвязного принципа. Именно данный принцип обусловливает специфическое свойство, распространяющееся на все компоненты (и, соответственно, элементы) бала, которое определяется понятием полифункциональности. Полифункциональность как объединение функций, присущих искусству, игре и быту, проявляется в каждом отдельно взятом компоненте бальной системы. С этой точки зрения ни один из компонентов бальной системы не представляется полностью автономным, а непосредственно сообщается с другими ее компонентами. Так, художественная система тесно связана с бытовой на уровне места

проведения бала и бальной коммуникации, с игровой – на уровне особых игровых форм (художественного плана) и правил бального этикета. Игровая система непосредственно взаимодействует с художественной в рамках своеобразного сценического пространства, с бытовой – в границах пространства несценического на коммуникативном и поведенческом уровнях посредством бального этикета. Бытовая система соединяется с игровой в плоскости различных форм организации светского общения на основе нормативного этикетного поля, а также различных игр нехудожественного плана, с художественной – посредством особого взаимодействия партнеров в рамках условного сценического пространства.

Заключение. Таким образом, применение системного подхода к изучению бала позволило осмыслить данный феномен как открытую и динамичную систему, представляющую собой целостный комплекс взаимосвязанных, взаимодействующих и взаимозависимых компонентов – художественного, игрового и бытового. Благодаря взаимодействию компонентов бала, осуществляемому на уровне входящих в них элементов, ни один из этих компонентов (и, соответственно, элементов) не может считаться всецело автономным. Сообщаясь друг с другом, они наделяются качеством синтетичности и полифункциональности. Результатом обозначенной интегративности является качественное обогащение всех компонентов (и, соответственно, элементов) бальной системы. При этом в одних из них синтетичность и полифункциональность выражены в большей степени, в других – в меньшей. Последнее может проявляться как в явном доминировании признаков конкретного компонента (художественного, игрового или бытового) при недостаточной выраженности черт других компонентов, так и во взаимодействии элементов лишь двух из трех обозначенных нами компонентов. Чем более в элементе выражена синтетичность и чем большее количество функций он выполняет, тем обязательнее его наличие в структуре бала и тем важнее его роль в процессе функционирования бальной системы в целом. Максимальной степенью синтетичности и полифункциональности обладают облигатные системообразующие элементы, без которых существование системы бала невозможно. Также следует подчеркнуть важную роль в функционировании бала контекстуальной среды в виде историко-культурных и художественно-стилевых эпох, благодаря которым происходило обновление всех компонентов бальной системы.

ЛИТЕРАТУРА

1. Полещук, И.А. Системный подход и понятие системы / И.А. Полещук // Наука, техники и образование. – 2015. – № 10(16). – С. 165–168.

2. Тюхтин, В.С. Отражение, системы, кибернетика: теория отражения в свете кибернетики и системного подхода / В.С. Тюхтин. – М.: Наука, 1972. – 256 с.

3. Поздняков, Э.А. Системный подход и международные отношения / Э.А. Поздняков. – М.: Наука, 1976. – 159 с.

4. Новая философская энциклопедия: в 4 т. / Ин-т философии РАН; Нац. обществ.-науч. фонд; предс. науч.-ред. совета В.С. Степин. – 2-е изд., испр. и доп. – М.: Мысль, 2010. – URL: http://philosophy.niv.ru/doc/encyclopedia/new-philosophical/articles/1285/sistema.htm (дата обращения: 17.05.2024).

5. Берталанфи, Л. фон. Общая теория систем / Л. фон Берталанфи // Исследования по общей теории систем: сборник переводов / общ. ред. и вступ. ст. В.Н. Садовского и Э.Г. Юдина. – М.: Прогресс, 1969. – С. 23–82.

6. Садовский, В.Н. Основания общей теории систем / В.Н. Садовский. – М.: Наука, 1974. – 158 с.

7. Партер, У. Современные основания общей теории систем: пер. с англ. / У. Партер. – М.: Наука, 1971. – 189 с.

8. Теория систем и методы системного анализа в управлении и связи / В.Н. Волкова [и др.]. – М.: Радио и связь, 1983. – 248 с.

9. Ерохина, Е.А. Теория экономического развития: системно-синергетический подход. – URL: //www. http: // orel.rsl.ru/1-1.html (дата обращения: 13.05.2024).

10. Елкина, О.С. О системной терминологии / О.С. Елкина // Вестник Омского университета. – 2010. – № 1. – С. 53–60.

11. Ефремова И.В. Значение синтеза искусств в организации пространства – времени бала / И.В. Ефремова // Веснік Беларускага дзяржаўнага ўніверсітэта культуры і мастацтваў. – 2022. – Вып. 3(45). – С. 43–51.

Поступила в редакцию 05.06.2024

УДК 75.041(476)

Образы выдающихся творческих личностей Беларуси в художественном наследии народных художников БССР В.В. Волкова и Л.Д. Щемелёва

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

В статье раскрыта проблема воплощения образов значимых личностей белорусской культуры в отечественной живописи советской эпохи на примере двух групповых портретов кисти советских белорусских художников В.В. Волкова – «Портрет народных артистов СССР Г. Глебова, В. Владомирского и народного художника БССР О. Марикса» (1959) и Л.Д. Щемелёва – «Труженики муз (композитор И. Лученок, писатель В. Быков и художник М. Савицкий)» (1975). Дано осмысление основных периодов советской эпохи сквозь призму ее общественно-политической и социокультурной парадигм, детерминировавших качественные изменения в искусстве живописи. Посредством анализа обозначенных произведений портретного жанра были выявлены особенности воплощения образов выдающихся личностей отечественного искусства в разные периоды советской эпохи, обусловленные опорой художника на конкретный творческий метод и манеру письма (метод соцреализма и академическая манера у В.В. Волкова; метод «сурового реализма» и новаторская манера у Л.Д. Щемелёва). Несмотря на указанные отличия, общим для обоих мастеров в рассматриваемых работах является стремление не только к портретному сходству изображенных личностей с их прототипами, но и к раскрытию внутреннего мира каждого героя. В заключении сделан акцент на важном значении проанализированных картин как художественных памятников советского времени, воплотивших в образах видных деятелей отечественного искусства характерные черты определенных периодов в жизни белорусского социума.

Ключевые слова: *искусство, живопись, художник, групповой портрет, образ, личность, стиль, метод, соцреализм, «строгий реализм», советская эпоха, период советской эпохи.*

(Искусство и культура. – 2024. – № 4(56). – С. 40–46)

Images of Outstanding Creative Figures of Belarus in the Artistic Heritage of People's Artists of the BSSR V.V. Volkov and L.D. Shchemelev

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

The article considers the problem of embodying images of significant personalities of Belarusian culture in the domestic painting of the Soviet era on the example of two group portraits by Soviet Belarusian artists V.V. Volkov – "Portrait of People's Artists of the USSR G. Glebov, V. Vladomirsky and People's Artist of the BSSR O. Marix" (1959) and L.D. Shchemelev – "Workers of the Muses (composer I. Luchenok, writer V. Bykov and artist M. Savitsky)" (1975). An understanding of the main periods of the Soviet era is given through the prism of its socio-political and socio-cultural paradigms that led to qualitative changes in the art of painting. Based on the analysis of the designated works of the portrait genre, the peculiarities of the embodiment of images of outstanding personalities of domestic art in different periods of the Soviet era were revealed, due to the artist's reliance on a specific creative method and style of writing (the method of V.V. Volkov's socialist realism and academic manner and the method of I.D. Shchemelev's "strict realism" and innovative manner). It is noted that, despite the indicated differences, what both masters have in common in the works under consideration is the desire not only to portray the similarity of the depicted personalities with their prototypes, but also to reveal the inner world of each hero. In conclusion, the importance of the analyzed paintings is stressed as artistic monuments of the Soviet era, which embodied in the images of outstanding figures of national art the characteristic features of certain periods in the life of Belarusian society.

Key words: *art, painting, artist, group portrait, image, personality, style, method, socialist realism, "strict realism", the Soviet era, the period of the Soviet era.*

(Art and Cultur. – 2024. – № 4(56). – P. 40–46)

Адрес для корреспонденции: e-mail: efremova_lug@mail.ru – Хуан Пэй

Отечественная живопись прошлого столетия подарила миру целую плеяду талантливых мастеров, чьи имена составляют гордость белорусской культуры. Образная палитра их произведений достаточно разнообразна – от изображения пейзажей и бытовых зарисовок до отражения реальных исторических событий и видных деятелей. Образы выдающихся личностей, оставивших значимый след в жизни белорусского народа, получили яркое воплощение в рамках портретного жанра. Особый интерес у художников вызывали сотоварищи по творческому цеху – артисты, режиссеры, скульпторы, писатели, поэты, композиторы, художники, – привлекая мастеров кисти незаурядностью, талантом, способностью воздействовать на эмоции и чувства человека.

К портретной передаче образов своих талантливых соотечественников – представителей мира искусства – обращались белорусские живописцы разных поколений (И.О. Ахремчик, В.М. Варламов, Л.А. Дударенко, В.И. Сахненко и др.). В их числе народные художники БССР В.В. Волков и Л.Д. Щемелёв. Оба принадлежали к различным периодам одной, социалистической, эпохи, что не могло не сказаться на их творческих индивидуальностях, формирование которых во многом было обусловлено происходившей в советском государстве трансформацией политической идеологии. Обостренно воспринимая действительность (особенно в контексте перемен) и преломляя ее сквозь призму собственного мироощущения, художники транслировали реалии современного им времени на полотна картин, в том числе через образы известных людей.

В стремлении увековечить образ видного соотечественника художник пытается осмыслить масштаб его личности, который, по мнению А. Рожина, не зависит «от эстетических предпочтений, широты кругозора и образованности», а определяется «совокупностью как творческих, так и общественных деяний» [1]. В процессе аналитических размышлений любой мастер сталкивается с определенными профессиональными трудностями, поскольку, помимо внешнего сходства изображения с оригиналом, портрет должен отобразить внутренний мир героя. Воплощая персоналий своих картин не только индивидуально, но и коллективно, мастера живописи обращаются к жанру группового портрета, в рамках которого образы портретируемых, сохраняя свои лисностные особенности, объединяются в едином композиционном пространстве согласно какому-либо логическому принципу [2]. При этом в образе изображаемого человека всегда присутствует доля авторской субъективности мастера (художник репрезентует воссоздаваемую им персону сквозь призму собственного «Я», выбирая из множества личностных черт своего героя те, которые соотносятся с его собственным внутренним миром).

Актуальность темы настоящей работы обусловлена ее проблематикой, поднимающей важнейшие для сегодняшнего белорусского социума вопросы историко-культурной памяти, связи Прошлого и Настоящего. Особый ракурс освещения образов легендарных представителей мира белорусского советского искусства, увековеченных для потомков в наследии выдающихся отечественных художников XX столетия, позволяет осмыслить рассматриваемые личности в контексте конкретных реалий современного им времени.

Цель статьи заключается в выявлении особенностей воплощения образов творческих личностей в контексте изменения социокультурной парадигмы советского государства на примере картин В.В. Волкова «Портрет народных артистов СССР Г. Глебова, В. Владомирского и народного художника БССР О. Марикса» и Л.Д. Щемелёва «Труженики муз (композитор И. Лученок, писатель В. Быков и художник М. Савицкий)».

Характеристика различных периодов советской эпохи в контексте художественной парадигмы. Октябрьские события 1917 г. стали отправной точкой в становлении новой эпохи, нового государства, нового человека, новой культуры. В качестве главнейших выдвигаются вопросы социалистической идеологии, определяющие задачи советского искусства, состоящие в служении народу, отстаивании идей социализма, народности и конкретности. В художественную сферу влилось новое поколение мастеров, начало творчества которых пришлось на дореволюционный период. Историческая миссия молодых творцов состояла в создании советской живописи, опирающейся на лучшие традиции российских художников конца XIX – начала XX в. В поисках новых методов творческой реализации советские живописцы первого поколения объединялись во множественные профессиональные общества, каждое из которых имело свою программу и пропагандировало различные художественные стили, такие как реализм, абстракционизм, кубизм и др. С целью устранения стилевого многообразия в искусстве живописи, а также для усиления идеологической линии партии правительство советского государства 23 апреля 1932 г. приняло постановление «О перестройке

литературно-художественных организаций» и решение о создании единой организации «Союз художников СССР». Метод социалистического реализма занял главенствующее положение в творчестве мастеров искусств. Его приоритетным направлением было отражение как событий, так и образов созидателей новой эпохи с обязательными элементами панегиризма.

В период Великой Отечественной войны главное место в творчестве советских художников заняли фронтовые зарисовки, эскизы, наброски, многочисленные портреты партизан, медицинских работников, актеров, военачальников, тружеников тыла – изображения, лишенные довоенной помпезности и тем самым максимально реалистично отображавшие действительность.

В послевоенные годы область изобразительного искусства пополнилась новыми кадрами в лице молодых художников, стремящихся прославлять боевые и трудовые подвиги советских граждан. Тематика картин, написанных в этот период, значительно видоизменяется и расширяется: от плакатов, призывающих на борьбу с врагом, до масштабных полотен военной тематики, от праздничных портретов партийных руководителей и военачальников до героев-партизан и участников Великой Отечественной, от портретов революционных вождей до героев мирной жизни. Полотна становятся более реалистичными в отражении текущей действительности. Метод соцреализма, сохраняя свои главенствующие позиции, начинает тяготеть к объективному отражению действительности – реализму.

Период «оттепели» (1953–1964) внес свежую струю воздуха в жизнь страны. Изменения, происходившие в политической, экономической, культурной и социальной сферах, ослабление цензуры, позволившее критически отображать действительность, раздвинули рамки творческой реализации художников и обусловили свободу выбора жанровой тематики картин и стилей их воплощения. Кроме нового реализма (т.н. «строгого реализма») мастера кисти стали обращаться к авангардным стилям – экспрессионизму, сюрреализму, кубизму, абстракционизму и др. Подобный стилевой плюрализм завершился открытием 1 декабря 1962 года выставки абстракционистов и сюрреалистов, на которой модернистское искусство было признано антинародным и, как следствие, вынужденно ушло в «андеграунд». В связи с изменением политики партии действие прогрессивных реформ уменьшилось. Упрочнились рамки цензуры, усилилось давление на художников. На фоне вышеуказанных фактов идеологическая доктрина государства расценивалась обществом как ложь.

В живописи конца 1960-х – 1970-х годов, несмотря на ужесточение цензуры, продолжалось использование различными поколениями мастеров художественных традиций шестидесятых. Художники в своих работах стали чаще применять символику. Общество погрузилось в эпоху «застоя» с характерным для него меланхолизмом. Искусство существовало на основе принципа двойных стандартов: официальное и андеграундное. Творческой интеллигенцией овладели чувство потерянности и ощущение «раздвоенности». С одной стороны, в ней еще был жив патриотизм, с другой – все больше усиливалось внутреннее неприятие существующей социально-политической обстановки. В живописи этого периода, отражающей кризис мировоззрения советского общества и власти, окончательно утвердилось направление «сурового стиля» (он же «строгий реализм»).

В.В. Волков и его картина «Портрет народных артистов СССР Г. Глебова, В. Владомирского и народного художника БССР О. Марикса» (1959). Валентин Викторович Волков (1881–1964) – российский, советский и белорусский живописец, профессор, народный художник БССР, представитель первого поколения советских художников, стоявших у истоков зарождения новой, пролетарской, художественной культуры [3; 4]. В.В. Волков – ярчайший представитель академической школы, запечатлевший жизнь современников в официально закрепленном тогда стиле соцреализма (впоследствии данный стиль будет «обвиняться» в излишней помпезности и «глянцевости»). Собственно говоря, мастеру не требовалось ничего приукрашивать специально, поскольку время его активной творческой деятельности совпало с небывалым подъемом энтузиазма масс на гребне волны патриотизма.

При выборе героев для своих картин В.В. Волков руководствовался принципом единства гражданской позиции – собственной и изображаемых личностей. Весьма вероятно, что именно данный принцип стал основополагающим для художника при воплощении образов своих современников – Г.П. Глебова (Сорокина), В.И. Владомирского (Малейко) и О.П. Марикса на рассматриваемом нами групповом портрете [5, с. 25]. Мастер и его герои были не только соотечественниками и современниками, но и принадлежали к одной плеяде – представителей творческой интеллигенции.

Композиционное пространство картины выстроено таким образом, что изображаемые личности представлены как коллектив единомышленников, объединенных атмосферой общего творчества и совместных новаторских идей. Художник изобразил героев в условном интерьере, прочитывающемся весьма неоднозначно (то ли это пространство реквизитного цеха, то ли одно из ответвлений служебного коридора). Учитывая тот факт, что все изображенные на портрете личности принадлежат к одной сфере деятельности (театральной), можно предположить, что после репетиции коллеги собрались вместе, чтобы отдохнуть и одновременно обсудить какие-то детали театральной постановки, в создании которой все трое принимают, а возможно, будут принимать участие: В. Владомирский и Г. Глебов – как актеры, а О. Марикс – в качестве художника-декоратора. В.В. Волкову удалось передать особую атмосферу общения героев. Это не спор, а скорее творческое единство, увлеченность профессией и осознание общественной значимости дела, которому они служат. Это – творческое родство душ. Во взгляде каждого героя виден неподдельный интерес к собеседнику.

Цветовая гамма портрета выдержана в мягких оттенках коричнево-желто-оливковых тонов. Ее использование обусловлено семантикой картины – герои запечатлены в момент встречи после напряженного трудового дня. Теплый колорит призван «снять» это напряжение. Полумрак помещения дает возможность героям расслабиться от яркого света софитов и в непринужденной обстановке обсудить детали будущих работ. В полуосвещенном помещении В. Волков высветляет энергичные, одухотворенные, интеллектуальные лица мужчин. Художник акцентирует внимание на заинтересованном взгляде О. Марикса, внимательно выслушивающего предложения коллеги по цеху В. Владомирского, спокойной эмоции на лице Г. Глебова. Вероятно, мастера сцены пришли к согласию по обсуждаемому вопросу. Неслучайно мастер выбрал для своей картины квадратный формат – символ статичности и устойчивости.

Произведение выполнено в традициях академической школы живописи. На это указывают фотографическое сходство изображенных образов с оригиналами, тщательная прорисовка лиц героев, элементов их одежды и аксессуаров, сдержанный колорит цветовой гаммы. Портрет подкупает правдивостью деталей, создающих живой образ советского интеллигента – представителя «социальной группы с определенным образом мира и образом жизни, выполняющей функции формирования, транслирования и сохранения мировоззрения советского народа», основные жизненные ценности которого связаны с выполнением гражданского профессионального долга, направленного на «производство идеологически “правильного” сознания у советских людей» [6, с. 516, 517]. При этом, как отмечает И.В. Рудакова, «первичным было осознание себя как советской, вторичным – национальной интеллигенцией» [6, с. 516]. Каждый предмет гардероба изображенных на картине персоналий подчеркивает элегантный стиль, присущий кругу советской интеллигенции конца 1950-х гг. Обязательными атрибутами этого стиля были шляпа и трость, наличие которых устойчиво ассоциировалось в обществе с высоким статусом их обладателя, предполагавшим обязательное соблюдение этикетных норм. Трость, традиционно считавшаяся вещью аристократа, в середине прошлого столетия свидетельствовала о принадлежности ее хозяина не только к особому типу советских граждан, но и к особому профессиональному сообществу, в том числе творческому.

На первый взгляд картина весьма статична. Однако в позах фигурантов просматривается внутренний динамизм: энергичный жест правой рукой В. Владомирского, ответный ему наклон фигуры О. Марикса, стоящего позади дивана. Траектория расположения героев, как бы по вершинам условного треугольника, подчеркивает объемность пространства, а мягкость освещения – его камерность.

Полотно В.В. Волкова очень точно передает дух времени. Скупая обстановка интерьера, далеко не новые стулья и кресла с облупившимся лаковым покрытием, а также диван с просевшими пружинами «рассказывают» зрителям о трудностях послевоенной жизни. Это позволяет сделать умозаключение о том, что в стиле картины, наряду с чертами соцреализма, присутствуют элементы реализма [7, с. 109]. На наш взгляд, художнику удалось очень точно отобразить колоритную индивидуальность и общественную значимость каждой из воплощенных личностей.

Групповой портрет работы В. В. Волкова занимает достойное место как в творческом наследии мастера, так и в изобразительном искусстве Беларуси.

Л.Д. Щемелёв и его картина «Труженики муз (композитор И. Лученок, писатель В. Быков и художник М. Савицкий)» (1975 г.). Леонид Дмитриевич Щемелёв (1925–2021) – народный художник БССР, заслуженный

деятель искусств БССР, лауреат Государственной премии БССР, участник Великой Отечественной войны, почетный гражданин г. Минска [8]. Художник является представителем более молодого поколения советских и белорусских мастеров живописи, активная профессиональная деятельность которых пришлась на 50–80-е годы XX века. Приняв эстафету у старших коллег по цеху, стоявших на позициях соцреализма, они внесли в него творческий азарт и яркую экспрессивность. Л.Д. Щемелёв был и остается одной из самых значимых фигур в отечественной живописи. Новаторские приемы его творчества смогли расшатать некоторые, казалось бы, незыблемые догмы в изобразительном искусстве и открыли дорогу новым тенденциям, связанным с обновлением живописного языка.

Будучи непосредственным свидетелем и активным участником культурных событий «оттепели», Л.Д. Щемелёв-гражданин и Л.Д. Щемелёв-художник, стоявший на принципиальных позициях, осознавал последствия результатов провала государственных реформ, понимал, но не принимал факт «раздвоения» искусства периода «застоя» и физически ощущал глубину депрессии, в которую погружался социум (в том числе многие представители художественного цеха). Самого живописца чиновники «от искусства» обвиняли то в излишней правдивости его картин, то в их излишней красивости. Однако ничто не могло заставить художника «увести» свое искусство в андеграунд. Раздвоение было для Л.Д. Щемелёва неприемлемым. Творческая позиция мастера и методы ее выражения проявлялись в только ему присущей цветовой гамме картин, особом мазке кисти, любви и уважении к своим героям. Только благодаря твердости мастера в отстаивании собственных убеждений зрители смогли увидеть работы, написанные Щемелёвым в период конца 60-х – начала 80-х годов прошлого века: «Мое рождение» (1967), «Генерал Лев Доватор» (1975), «Прощание с Родиной» (1981), «Первый день мира» (1983).

Возвращаясь ко времени написания рассматриваемой картины (1975), следует отметить, что искусство 1970-х гг. не было однозначно унылым и меланхоличным, каким оно предстает в отдельных научных исследованиях (в частности, в статье В. Карпова [9]). С одной стороны, часть творческой «богемы» действительно впала в состояние депрессии, что нашло отражение в ее творчестве. С другой стороны, несмотря на существующие запреты, многие белорусские мастера живописи смогли правдиво рассказать о жизни своих современников, оставаясь при этом в границах «официального» искусства. В эти годы создали лучшие произведения композитор И. Лученок (песни «Алеся» – 1972 г.; «Спадчына» – 1972 г.; «Родине» – 1974 г.; «Вероника» – 1974 г.; «Заклинание» – 1975 г.; «Мой родны кут» – 1976 г. и др.), писатель В. Быков (повести «Сотников» – 1970 г.; «Обелиск» – 1971 г.; «Дожить до рассвета» – 1972 г.; «Крутой берег реки» – 1972 г.; «Волчья стая» – 1975 г.; «Его батальон» – 1975 г.; «Пойти и не вернуться» – 1978 г.), художник М. Савицкий (картина «Летний театр» из цикла «Цифры на сердце» – 1975 г.).

В 1975 году Л.Д. Щемелёв пишет групповой портрет «Труженики муз», на котором изобразил И. Лученка (члена Союза композиторов БССР, лауреата премии Ленинского комсомола, заслуженного деятеля искусств БССР), В. Быкова (участника Великой Отечественной войны, лауреата Государственной премии СССР) и М. Савицкого (народного художника БССР и СССР) – представителей разных видов искусств: музыки, литературы, живописи [5, с. 133].

Жанр группового портрета априори предполагает объединение портретируемых по какому-либо консолидирующему признаку: работа, семья, учеба, досуг и т.д. В отношении «Тружеников муз» ни один из перечисленных признаков не может быть применен для запечатленных на полотне персоналий в качестве интегрирующего, помимо самого общего – принадлежности к творческой профессии. При этом три популярные творческие личности трудятся в разных сферах искусств. Более того, общеизвестен тот факт, что они никогда не собирались вместе для позирования художнику. Образ М. Савицкого мастер писал по ранее сделанным наброскам, с В. Быковым встречался у писателя дома, и только И. Лученок позировал художнику в студии [10]. Потому возникает закономерный вопрос: что же побудило мастера написать групповой портрет именно в таком составе? Опираясь на вышеизложенный материал, постараемся ответить на него.

Портрет, как зеркало, отражает эпоху, ее конкретный временной период, моду, обстановку, характеры изображаемых личностей, их духовные ценности. Поэтому неслучайно мастер композиционно поместил героев в условное пространство кухни, выступающее характерным признаком времени 1970-х, с его знаковыми «беседами на кухне» представителей творческой интеллигенции. На первый взгляд сюжет картины незамысловат. Трое мужчин сидят за столом, взгляд каждого задумчив и как бы отрешен, поза весьма статична, словно они пребывают в состоянии

некоторого оцепенения. Художник максимально точно прописывает детали интерьера квартиры тех лет: стол, стулья, ковер на полу и, особенно, «кукольные» габариты хрущевской кухни. Тесное пространство помещения выступает символом ограничения творческой свободы и самовыражения.

Одежда мужчин весьма аскетична (что характерно для моды периода «застоя»). Ее нельзя сравнить с одеждой героев ранее рассматриваемого группового портрета работы В.В. Волкова, где внешняя атрибутика подчеркивает принадлежность их хозяев к «клану» творческой интеллигенции. Облик работников искусств 1970-х гг. ничем не отличается от внешнего вида людей других профессий. Нет никаких особых признаков в их внешнем виде, манерах, поведении. И. Лученок изображен в белоснежной рубашке, голубизну которой подчеркивает яркий галстук – излюбленный аксессуар молодых людей. В. Быков – в строгой коричневой сорочке без особых «излишеств», соответствующей людям зрелого возраста. М. Савицкий – в своей любимой одежде: джемпер и брюки, – максимально удобной для художника.

За окном ночь. Желтые глаза освещенных окон, словно маленькие солнышки, мерцают в ночной темноте. Вдруг в пространство комнаты «врывается» любимая Л.Д. Щемелёвым голубая палитра красок (один из характерных колористических приемов художника), словно отделяя фигуры сидящих мужчин от заоконной темноты. Окружая и одновременно освещая лица героев мягким ореолом, голубой цвет светлыми бликами рассыпается по всему композиционному пространству картины, наделяясь символикой надежды, стабильности, спокойствия. Расширяя тесное пространство кухни, он олицетворяет границы творческой свободы личности. В результате приходит осознание того, что состояние героев картины, принятое нами вначале за отрешенность и меланхоличность, таковым не является. Скорее это пребывание в задумчивом размышлении о новых творческих планах, которым вскоре суждено осуществиться. И. Лученком еще будет создано много музыкальных произведений, которые принесут ему всенародное признание. Увидят свет запрещенные ранее к печати повести В. Быкова «Атака с ходу», «Проклятая высота» и «Круглянский мост». Зрители по достоинству оценят полный цикл картин М. Савицкого «Цифры на сердце». Неслучайно Л.Д. Щемелёв акцентирует внимание зрителя на руках своих героев – это руки тружеников творческого фронта.

Групповой портрет выполнен в реалистической манере. Это настоящий «суровый реализм», поскольку в нем автор посредством передачи психологического состояния «застылости» и растерянности героев затрагивает проблемы советского общества эпохи «застоя», что позволяет отнести данное полотно к жанру психологического портрета. Квадратный формат картины придает ей внешнюю эмоциональную стабильность и спокойствие, внутри которых кроется некоторое напряжение. Все портретируемые личности ни разу не изменили принципам своей творческой и гражданской позиции, продолжая правдиво отражать в собственных работах настоящую, не приукрашенную действительность, поднимая на пьедестал простого человека. По нашему мнению, *именно верность своим убеждениям, неизменность своей гражданской позиции, приверженность принципам реализма в искусстве, цельность характера и высокое профессиональное мастерство* стали определяющими для Л.Д. Щемелёва при выборе героев и их объединения в рамках композиционного пространства рассматриваемого группового портрета. Сами же личности И.М. Лученка, В.В. Быкова и М.А. Савицкого стали для художника настоящими символами белорусской культуры.

Групповой портрет «Труженики муз (композитор И. Лученок, писатель В. Быков и художник М. Савицкий» вошел в десятку лучших картин художника и золотой фонд отечественного искусства.

Заключение. Изменения политической идеологии в различные временные периоды советской эпохи, непосредственно преломляясь сквозь культурную и, уже, художественную призму жизни общества, ярко проявились в творчестве мастеров искусства. Подтверждением этому являются рассмотренные в статье произведения портретного жанра, принадлежащие кисти белорусских художников В.В. Волкова (представителя первого поколения советских живописцев, творившего в соцреалистической манере) и Л.Д. Щемелёва (художника второго поколения белорусских мастеров живописи, избравшего для себя в качестве основного направление «сурового стиля»). Групповые портреты выдающихся представителей отечественного искусства были созданы указанными мастерами в разные периоды советской истории – период «оттепели», породивший «суровый реализм» – направление, существовавшее наряду с соцреализмом (картина В.В. Волкова – 1959 г.), и период «застоя», в рамках

стилевого многообразия которого продолжают существовать и соцреализм, и «суровый стиль» (полотно Л.Д. Щемелёва – 1975 г.). Во многом это обусловило особенности воплощения образов творческих личностей каждым из мастеров.

Так, произведение В.В. Волкова выдержано в духе соцреализма с элементами реализма, в то время как работа Л.Д. Щемелёва является показательным примером «строгого реализма», предполагавшего свободу творческого высказывания художника и акцентирование индивидуальных черт его почерка. Портрет кисти В.В. Волкова написан в академической манере, с характерной для нее фотографической прорисовкой лиц изображаемых персоналий, тогда как картине Л.Д. Щемелёва присущ другой язык, основанный на иных средствах выразительности – лаконизме композиции, широком мазке, аскетичности образов. Особенной в групповом портрете кисти Л.Д. Щемелёва является и его колористика, основанная на доминанте сине-голубых цветов и выступающая характерной чертой индивидуального стиля мастера. Однако, несмотря на различные манеры письма художников (академическая и новаторская), общим для обоих является стремление не только к портретному сходству изображенных личностей с их прототипами, но и к раскрытию внутреннего мира каждого героя.

В целом можно утверждать, что каждый из проанализированных в работе групповых портретов представляет собой художественное отображение своего времени, воплотившее в образах его выдающихся личностей характерные черты определенного периода в жизни советского народа.

ЛИТЕРАТУРА

1. Личность в искусстве // Третьяковская галерея. – URL: https://www.tg-m.ru/rubriks/lichnost-v-iskusstve (дата обращения: 09.04.2024).

2. Групповой портрет. Исторические и художественные особенности. – URL: https://studwood.net/666724/kulturologiya/gruppovoy_portret_istoricheskie_hudozhestvennye_osobennosti (дата обращения: 09.04.2024).

3. Волков Валентин Викторович // Большая советская энциклопедия: [в 30 т.] / гл. ред. А.М. Прохоров. – 3-е изд. – М.: Советская энциклопедия, 1969–1986. – URL: https://www.booksite.ru/fulltext/1/001/008/006/261.htmю (дата обращения: 08.04.2024).

4. Волков Валентин Викторович // Липецкая областная универсальная научная библиотека. – URL: https://person.lib48.ru/volkov-valentin-viktorovich (дата обращения: 09.04.2024).

5. Сучасны беларускі партрэт: жывапіс, скульптура, графіка / [аўт.-склад. Л.Н. Дробаў]. – Мінск: Беларусь, 1982. – 174 с.: ил.

6. Рудакова, И.В. Советский тип интеллигенции как социальное целое / И.В. Рудакова // Манускрипт. – 2021. – Т. 14, вып. 3. – С. 515–518.

7. Гісторыя беларускага мастацтва: у 6 т. Т. 5: 1941 – да 60-х гг. / рэдкал.: С.В. Марцэлеў (гал. рэд.) [і інш.]; рэд. тома П.А. Карнач. – Мінск: Навука і тэхніка, 1992. – 255 с.: іл.

8. Щемелёв, Леонид Дмитриевич. – URL: https://ru.ruwiki.ru/wiki/Щемелёв,_Леонид_Дмитриевич (дата обращения: 19.04.2024).

9. Карпов, В. Кризис советского мировоззрения в живописи 70-х / В. Карпов. – URL: https://dzen.ru/a/XqGYUfVWclT8NULw (дата обращения: 20.04.2024).

10. Крылышко, С. История 10 главных картин Леонида Щемелева: 4-метровую «Свадьбу» потеряли, в «Ополченца» музей запретил вносить правки, а Быков, Савицкий и Лученок не сели за один стол для «Тружеников муз» / С. Крылышко // Комсомольская правда. – URL: https://vk.com/wall-22644451_139539. – Дата публ.: 05.02.2023.

Поступила в редакцию 05.06.2024

УДК 791.221.8+82-312.9“20”(510)

Фэнтези в системе экранных искусств Китая

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

В XXI столетии экранная продукция в жанре фэнтези стала важной частью массовой культуры Китая. В основе сюжета китайских фильмов и видеоигр-фэнтези лежат древние китайские мифы и традиционные китайские романы. В условиях непрерывного преобразования медиакультуры поджанры китайского фэнтези (уся, сянься, сюаньхуань) максимально интегрировали различные медиаформы и сформировали собственные коммуникативные преимущества. Жанр фэнтези продемонстрировал удивительные способности к расширяемости и адаптивности на мультимедийных платформах, что благоприятно сказывается на всей цепочке индустрии – кино, телевидение, видеоигры. Развитие фэнтези в разных видах экранного искусства неотделимо от стремительного развития постоянно меняющихся технологий, благодаря которым то, что изначально существовало только на бумаге в виде великолепных фантастических образов, может стать реальным, художественно воссозданным аудиовизуальными средствами. В долгосрочной перспективе экранная продукция в жанре фэнтези должна не только стремиться к развлечениям и финансовой выгоде, но и находить баланс между экономическим рынком, социальной ответственностью и культурным подтекстом, придерживаться основных принципов литературно-художественного творчества, брать на себя социальную ответственность за просвещение и развлечение людей, чтобы создавать фэнтези с национальной (китайской) спецификой.

Ключевые слова: *веб-роман, видеоигра, сянься, сюаньхуань, уся, фильм-фэнтези, экранные искусства Китая.*

(Искусство и культура. – 2024. – № 4(56). – С. 47–50)

Fantasy in the Screen Arts System of China

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

In the 21st century fantasy screen productions have become an important part of Chinese popular culture. Chinese films and fantasy video games are based on ancient Chinese myths and traditional Chinese novels. With the continuous development of media culture, the subgenres of Chinese fantasy such as wuxia, xianxia, xuanhuan have maximally integrated various media forms and formed their own communicative advantages. The fantasy genre has demonstrated good capabilities for extensibility and adaptability on multimedia platforms, which has a beneficial effect on the development of the entire industry chain: cinema, television, video games. The development of fantasy in various types of screen art is inseparable from the rapid development of constantly changing technologies, thanks to which what initially existed only on paper in the form of magnificent, fantastic images can become real, artistically recreated by audiovisual means. In the long term, fantasy screen products must not only strive for entertainment and economic gain, but also find a balance between the economic market, social responsibility and cultural implications, adhere to the basic principles of literary and artistic creativity, and assume social responsibility for educating and entertaining people to create fantasy with Chinese characteristics.

Key words: *web novel, video game, Xianxia, Xuanhuan, fantasy film, Wuxia, Chinese screen arts.*

(Art and Cultur. – 2024. – № 4(56). – P. 47–50)

Современные экранные искусства Китая находятся в фокусе интереса белорусского искусствоведения, который обусловлен установившимися за последние десятилетия прочными культурными связями между Китаем и Беларусью. Исследовательский интерес уже не раз был обращен на жанр уся и его экранную адаптацию в искусстве Китая (публикации Вэй Фэна [1; 2], Е.Н. Шаройко [3]). Вместе с тем ранее авторами жанр уся не рассматривался как один из специфических жанров фэнтези, так же, как и не ставилось целью выявление других жанров фильмов-фэнтези (сянься, сюаньхуань) в экранных искусствах Китая. Данное обстоятельство актуализирует цель статьи – определение специфики функционирования фэнтези в экранных искусствах Китая.

Адрес для корреспонденции: e-mail: panyingcat@gmail.com – Чэнь Паньинь

Фэнтези как киножанр. Обсуждение фильма-фэнтези как самостоятельного жанра затруднено из-за разности во взглядах относительно его родовых признаков. Большинство зарубежных исследователей рассматривает фэнтези как разновидность кинофантастики (С. Бьюкатман, В. Собчак, К. Фоукс) или как поджанр фантастического фильма (М.Т. Братерская-Дронь, Г.И. Гуревич, Ю.М. Ханютин). Так, Дж. Уолтерс утверждает, что, несмотря на наше признание автономности фэнтези (фантазия), последнее обладает враждебной способностью просачиваться в различные стили и даже жанры кинопроизводства [4, с. 2]. Фэнтези граничит с научной фантастикой, вторгается в кинофантастику, в то же время и кинофантастика накладывается на фэнтези. Принципиальное отличие фэнтэзи заключается в опоре на сказочно-мифологические традиции. На наш взгляд, жанр «кинофэнтези» (от англ. fantasy – фантазия) является разновидностью кинофантастики и объединяет произведения, в которых прослеживается конструирование вымышленного мира, допускающего объяснение происходящего посредством мистики, магии и волшебства. По мнению киноведа К. Фоукс, фэнтези – это, скорее, зонтичная категория для объединения связанных фильмов, но отличных от научной фантастики и фильмов ужасов (хоррора) [5, с. 2]. В этом случае актуализируется проблема соотношения между научной фантастикой (science fiction) и фэнтези (fantasy) как разновидностями фантастического.

Литературные традиции фэнтези в Китае. Жанр уся – один из старейших жанров китайской литературы. События в нем разворачиваются в вымышленном мире (цзянху), где воины (ся) поддерживают правопорядок. Появление романов о боевых искусствах (уся) можно проследить еще в доциньский период (до 221 г. до н.э.), о чем имеются соответствующие литературные записи в «Ши-цзи» или «Записях великого историка» Сыма Цяня. О рыцарских персонажах и их историях есть множество упоминаний в романах о богах и демонах, легендах династий Тан и Сун, фольклоре и традиционной китайской опере. Начиная с рыцарских рассказов династий Тан (618–907 гг.), Сун (960–1279 гг.), Цин (1644–1911 гг.) и заканчивая современными гонконгскими и тайваньскими романами о боевых искусствах, они постоянно впитывали в себя суть других видов романов, таких как романы о богах и дьяволах, легенды о луне и ветре, романы о государственных делах, детективные, романтические романы и т.д., укрепляли себя и формировали свой собственный уникальный стиль, постепенно формировали неповторимый «рыцарский мир» в тексте и постепенно превращали его в основной жанр популярной художественной литературы. В XX столетии повальное увлечение чтением уся возникло благодаря романам, написанным Цзинь Юном, Гу Луном, Лян Юшэном, Хуан И и другими мастерами жанра старшего поколения.

Схожим уся по своей сути является жанр сянься. Оба жанра восходят своими корнями к роману «Странствующие рыцари Цзянху» (1923) Сян Кайрана. В то время как авторы уся предпочитали приземленные и незатейливые стили классических романов, таких как «Граница воды», сянься был больше обязан жанру чжигуай сяошо («рассказам о духах/сверхъестественном»), распространенному в III–IV вв. Чжигуай и его потомок сянься рассказывали истории и мифы о сверхъестественных явлениях, которые основное конфуцианское общество предпочитало игнорировать или подавлять.

С конца 1990-х годов китайские писатели начали смешивали элементы сянься с типичными «мечами и магией» западных фантастических романов, таких как трилогия Дж.Р.Р. Толкина «Властелин колец». Опираясь на даосские понятия, такие как «самосовершенствование», с помощью которого мудрецы стремились к бессмертию и трансцендентности, они создали альтернативную, параллельную вселенную, дополненную собственным языком и логикой. Получившийся в результате жанр, известный как сюаньхуань, или «мистическая фантазия», представляет собой продолжение жанров чжигуай и сянься.

Фэнтези и экранные искусства Китая. После вступления в 2001 г. Китая во Всемирную торговую организацию государство стало уделять значительное внимание производству фильмов-фэнтези. Благодаря вложению значительных средств, привлечению звезд первой величины, зрелищным спецэффектам, а также продуманной модели коммерческого киномаркетинга большое количество зрителей, особенно молодого поколения, начало отдавать зрительское предпочтение фильмам в жанрах фэнтези.

В отличие от западных сказочных или научно-фантастических фильмов, которые опираются на технологические элементы в развитии повествования, китайские фильмы-фэнтези демонстрируют «искусство воображения», которое призвано выразить мир фантазий с восточным эстетическим подтекстом и сильным оттенком национальной культуры. Сказочный воин, приключение, магия, дух – все это создает сложную картину для китайского фэнтези.

В китайском экранном искусстве сложилась оригинальная система жанров фэнтези, опирающаяся на национальные

литературные традиции. Ее образуют поджанры уся, сянься и сюаньхуань. С западным фэнтези их роднит схожесть сюжета, разворачивающегося в древности (на Западе – в эпоху Средневековья, в Поднебесной – в древнем Китае), наличие действующих лиц, наделенных магией; антропо- или зооморфных существ, способных к трансформациям. Все жанры китайского кинофэнтези находятся под сильным влиянием даосизма и буддизма, их уровни совершенствования иногда основаны на реальных медитациях и упражнениях, таких как боевые искусства и цигун.

Если уся, сянься имеют прямое отношение к продолжению национальных культурных традиций, то поджанр сюаньхуань стал порождением техногенной культуры, а также результатом слияния культур Востока и Запада. Интересным представляется и тот факт, что жанр уся в большей степени развивается в кинематографе, а сянься и сюаньхуань помимо кино успешно адаптируются в условиях телевидения и индустрии видео- и компьютерных игр. При этом сянься явно доминирует на китайском рынке не только в видеоиграх, но и в онлайн-литературе, телевидении и кино.

Одной из благоприятных сред для развития фэнтези, в особенности сянься, стало телевидение, где черты этого жанра можно проследить в многочисленных телевизионных многосерийных фильмах (сериалах) преимущественно последних нескольких десятилетий («Три жизни, три мира: десять миль персиковых цветков» (2017), «Неукротимый» (2019), «Легендарные братья» (2020) и др.). Видение сериала как телевизионного шоу открыло для его авторов большие возможности для реализации на экране фэнтезийных сюжетов. Хороший сюжет – это основа и предпосылка успеха телесериала, а спецэффекты – эффективное средство подачи сюжета и повышения привлекательности аудиовизуального контента. Достаточно быстро китайские фантастические драмы сформировали относительно устойчивую повествовательную схему и эстетический стиль. Они рассчитаны на молодежную аудиторию, стремящуюся к романтической любви и самореализации.

Адаптация веб-романов. Новую страницу в развитии фэнтези в Китае открыли экранизации романа тайваньского писателя Цая Чжихэна «Первый интимный контакт» (2000) и анонимного романа «Пекинский роман» – фильм «Лань Юй» (2001) Стэнли Квана. После 2010 г. экранизация веб-романов вступила в период бурного подъема. В это время режиссеры пятого поколения обратили свое внимание на веб-романы и сняли произведения, гармонично объединяющие гуманистический подход и основные элементы повествования: «Под ветвями боярышника» (2010) Чжана Имоу, «Пойманные в сеть» (2012), «Любовь на облаке» (2014) Гу Чанвэя. Тогда же экранизация веб-романов в жанре фэнтези совершила качественный прорыв. После 2015 г. у зрителей появилась возможность посмотреть фильмы с элементами фантастики: «Хроники призрачного племени» (2015) Лу Чуаня, «Моцзинь» (2015) Уэршана, «Укун» (2017) Дерека Квока, «Однажды» (2017) Чжао Сяодина. Все они сочетают в себе легендарность, нелинейность времени и пространства повествования, разнообразие созданных образов, странности фантастического мира. Классическим примером фантастического веб-романа в жанре сюаньхуань считается «Чжу Сянь» («Нефритовая династия» или «Атака небес») Сяо Дина, написанный между 2003–2007 гг. На основе «Чжу Сянь» был снят одноименный телесериал «Нефритовая династия» (2016), фильм Чэн Сяодуна (2019) и анимационный сериал Чжан Сяолуна (2022).

Фэнтези и видеоигры. Ни один литературный жанр не оказался настолько популярным среди китайской аудитории и более широко адаптирован, чем романы о боевых искусствах уся. Успех игр фэнтези объясняется наличием безграничного эскапизма. Геймеры обращаются к нише фэнтези, когда хотят отправиться в потусторонние царства, встретиться лицом к лицу с мифическими зверями и оказаться за пределами возможного. Фэнтезийные игры полагаются на сверхъестественное, мифологию и магию и могут позволить себе вольности, когда дело доходит до изображения событий, персонажей и ситуаций. Геймеры наслаждаются фантазией, потому что она предлагает выход из повседневности. За прошедшие десятилетия центр индустрии видеоигр переместился с Тайваня на материковую часть Китая, в то время как производство видеоигр, основанных на сюжетах сянься, обогнало по популярности уся. «Легенда о мече и Фее» стала первой крупной игрой в жанре сянься (разработка тайваньской компании Softstar). За ней в 2007 г. последовал сиквел, а также другие популярные игры, такие как «JX Online 3» (2009) и «Мечи легенд» (2010).

Со временем разработчики игр создали визуальный язык для сянься, отличный от более ранних игр, ориентированных на уся. Хотя сянься был в значительной степени китайским жанром, его смешанное происхождение означало, что его поклонники с большей вероятностью были знакомы с западными традициями фэнтези и повествования, чем уся,

который оставался относительно эзотерическим. Разработчики использовали специфику западных фэнтези и компьютерных ролевых игр, чтобы установить иерархию китайских мифологических существ и их способностей, что позволило им «организовать» различных духов и зверей, взятых из разрозненного корпуса мифов и историй чжигуай, в согласованную, универсально применимую систему.

Поскольку жанр сянься не привязан к какой-либо конкретной исторической эпохе, дизайнеры также могли свободно экспериментировать с различными стилями и внешними образами. Например, дизайн персонажей мог бы быть вдохновлен традиционной одеждой ханьского Китая, но зрители не сочли бы странным, если бы они также включали более структурированные геометрические узоры, распространенные в западной военной форме. Это может иметь необычный эффект: в то время как в уси женские персонажи часто являются способными бойцами, которые одеваются андрогинно, разработчики игр в жанре сянься взяли пример с японского аниме, комиксов и игровой культуры, потворствуя мужскому взгляду, одевая женских персонажей как можно меньше. Подобный гибридный стиль не ограничивается дизайном персонажей; создатели сянься щедро заимствуют элементы из восточной и западной культур в своем построении мира. Часто только в царстве смертных здания соответствуют китайским архитектурным условностям; здания, принадлежащие практикующим даосское «самосовершенствование», часто напоминают соборы и сады в стиле барокко.

Сегодня стремительный взлет сянься и сюаньхуань часто приписывают сетературе, но нельзя игнорировать проделанное разработчиками игр, чтобы объяснить причину их возможной популярности. В 2005 г. телевизионная адаптация видеоигры «Легенда о мече и фее» – первая в истории, произведенная на материковой части Китая, – ознаменовала важную веху в переходе сянься из субкультуры в основной жанр. В отличие от уся глобальный характер сянься делает его хорошо подходящим как для внутренней, так и для внешней аудитории. Хотя он опирается на местные культурные элементы с глубокими корнями, его либеральное присвоение международных культурных маркеров и условностей повествования в некоторой степени избавило его от ассоциаций с китайским этноцентризмом. Действительно, когда разработчики не могут найти подходящий визуальный справочный материал для элементов канона сянься, они часто по умолчанию «вестернизируют» его.

Разработчики игр в жанре сянься, возможно, никогда сознательно не стремились изменить культурный ландшафт Китая, но их гибридный подход к повествованию произвел революцию в китайской поп-культуре далеко за пределами игровой индустрии. Расцвет жанра отражает то, как современный Китай одновременно заново открывает свою национальную идентичность и принимает глобализацию.

Заключение. В искусстве Китая сформировался феномен китайского экранного фэнтези со своими оригинальными жанрами (уся, сянься, сюаньхуань), большим количеством фильмов, видеоигр, широкой аудиторией. Жанры китайского кинофэнтези имеют разную литературную первооснову, предполагают отличную образную систему, отмечены возникновением на разных исторических этапах развития экранного искусства Поднебесной. Китайским фэнтези не хватает самостоятельной, полной и мощной системы ценностей, которая действительно могла бы их активно распространять. Учитывая успех фильмов «Властелин колец», «Гарри Поттер», «Игры престолов» и т.д., нетрудно обнаружить, что причина популярности этих произведений во всем мире заключается не только в интеграции западных мифов, исторических дискурсов и передовых технологий цифровых спецэффектов, но и в неповторимом воображении, стоящем за фантастикой и великолепием, а также в грандиозной и тщательной структуре сюжета и превосходном мастерстве повествования. За этим также стоит грандиозная и тщательно продуманная драматургия повествования, глубокое проникновение в человеческую природу, передача современных ценностей, имеющих общечеловеческое значение. Китайским фэнтези следует совершенствоваться и несомненно предстоит пройти еще долгий путь, прежде чем появятся высококачественные экранные произведения с межкультурной коммуникацией и глобальным влиянием.

ЛИТЕРАТУРА

1. Вэй Фэн. Воплощение китайской мифопоэтической традиции в кинематографическом жанре сянься / Вэй Фэн // Национальная культура глазами молодых: XLVIII итоговая научная конференция студентов, магистрантов, аспирантов, Минск, 16 марта 2023 г.: сб. науч. ст. / Белорус. гос. ун-т культуры и искусств; [редкол.: Н.В. Карчевская, Е.Е. Корсакова, Ю.Н. Галковская, И.М. Громович, Е.В. Пагоцкая, Н.Е. Шелупенко]. – Минск, 2024. – С. 35–38.

2. Вэй Фэн. Литературные истоки жанра уся в китайском кинематографе / Вэй Фэн // Веснік Беларускага дзяржаўнага ўніверсітэта культуры і мастацтваў. – 2021. – № 2(40). – С. 101–108.

3. Шаройка, А.М. Своеасаблівасці развіцця жанру вуся пян у кітайскім кінематографе / А.М. Шаройка // Роднае слова. – 2016. – № 2. – С. 85–88.

4. Walters, J. Fantasy Film. A Critical introduction / J. Walters. – Oxford new York: BERG, 2011. – 160 p.

5. Fowkes, K.A. The Fantasy Film / K.A. Fowkes. – Chichester: John Wiley & Sons, 2010. – 216 p.

Поступила в редакцию 11.06.2024

УДК 37.011.3-051:7.03(510)

Воплощение образа учителя в произведениях изобразительного искусства Китая

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

Образ учителя является объектом многочисленных произведений различных видов искусства. Художники-творцы в области изобразительного, музыкального, киноискусства, передающие этот образ, отражают профессиональные и личностные качества учителя. Существуют яркие примеры изображения конкретного человека данной профессии, которые зачастую служат основой обобщенного, собирательного образа учителя.

В китайском искусстве разносторонне запечатлен «учитель учителей» и первый древнекитайский философ Конфуций, личность которого полностью исторически достоверна. Все культурные реликвии и произведения искусства, связанные с легендарной личностью Конфуция и воссоздающие образ учителя и мудреца, бережно сохраняются. В местечке Цюйфу, в провинции Шаньдун, на родине великого учителя, находится самый большой музей Конфуция в Китае. В исследовании дана характеристика произведений изобразительного искусства, располагающихся в музее, в которых Конфуций представлен как Великий учитель в китайской традиции. Автор рассматривает произведения искусства древности, не имеющие авторства, а также современные скульптурные композиции, воссоздающие образ учителя.

Ключевые слова: *образ учителя, изобразительное искусство, китайские традиции, произведения искусства, средства художественной выразительности, живопись, скульптурные композиции.*

(Искусство и культура. – 2024. – № 4(56). – С. 51–55)

The Embodiment of the Image of the Teacher in Chinese Fine Arts

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

The image of a teacher is the subject of numerous works of various kinds of art. Artists-creators in the field of fine arts, music and cinema, who embody this image, reflect the professional and personal qualities of the teacher. There are vivid examples of depicting a specific person of this profession, which often serve as the basis of a generalized, collective image of a teacher.

Chinese art depicts the 'teacher of teachers' and the first ancient Chinese philosopher Confucius, whose personality is completely historically reliable. All cultural relics and works of art related to the legendary personality of Confucius and recreating the image of the teacher and sage are carefully preserved. The largest Confucius Museum in China was established in Qufu, Shandong Province, the birthplace of the great teacher. The article characterizes the works of fine art in the museum, which represent Confucius as the Great Teacher in the Chinese tradition. The author considers works of art created in antiquity and without authorship, as well as modern sculptural compositions that recreate the image of the teacher.

Key words: *teacher image, fine arts, Chinese traditions, artworks, means of artistic expression, painting, sculptural compositions.*

(Art and Cultur. – 2024. – № 4(56). – P. 51–55)

Воплощение художественного образа в искусстве часто является изображением конкретной личности. Профессиональная деятельность определенного человека позволяет конкретизировать личностные качества, обогащает этот образ и в полной мере раскрывает его средствами выразительности, присущими отдельному виду искусства. К воплощению образа учителя обращались творцы изобразительного, музыкального, кино- и других видов искусства. Характеристика этого образа многогранна, так как роль наставника в жизни

Адрес для корреспонденции: e-mail: o.zhukova71@yandex.ru – Лю На

каждого человека имеет непреходящее значение. Об учителе, качествах, которыми он должен быть наделен, мы имеем представление с самого детства. В китайской культуре само слово «учитель» часто является синонимом легендарной фигуры Конфуция. Цель статьи – анализ произведений изобразительного искусства, визуализирующих Конфуция как эталонный пример создания образа учителя в китайской традиции.

Изучая отображение образа учителя в китайском изобразительном искусстве, прежде всего, необходимо обозначить социальный статус педагогической профессии. С древних времен и в наши дни в китайской традиции авторитет учителя непререкаем и отношение к нему основывается на уважении и почете. Это подтверждается китайской формой обращения к любому учителю, которого принято называть «лаоши» (老师). Также «лаоши» в китайском языке может применяться как обращение к человеку, который пользуется авторитетом, даже в том случае, если он не имеет отношения к педагогике. Иероглиф «ши» (师) – это и есть «учитель», а «лао» (老) – старый. В результате получается «старый учитель», то есть дословно это «человек, умудренный опытом, жизненной мудростью, владеющий навыками» [1]. Существуют и другие варианты обращения к учителю. Например, к преподавателю университета – «цзянши» (讲师), что буквально переводится «учитель-рассказчик», «учитель-лектор». Нередко в обращении к учителю употребляется китайское слово «шифу» (师父), поскольку более широко отражает суть взаимоотношений учителя и ученика. Иероглифы «шифу» (师父) буквально переводятся как «отец-учитель», «отец-наставник», что указывает на важную роль учителя в жизни ученика, которая нередко больше роли родителей [2]. Однако такое обращение к учителю могут использовать только личные ученики, официально принятые в семью и включенные в линию передачи традиции и стиля.

«Учителем учителей» и «символом китайской нации» является Конфуций (孔夫子) или Кун-цзы (孔子). До наших времен сохранилось документальное подтверждение его просветительской деятельности, которая основана на повседневной житейской мудрости. Одним из свидетельств является главная книга конфуцианства «Аналекты Конфуция» (в европейской традиции «Беседы и суждения»), составленная учениками Конфуция из кратких заметок, фиксирующих высказывания, поступки учителя, а также диалоги с его участием [3]. Очевидным становится влияние основных постулатов книги на становление личности и формирование эстетических взглядов на окружающий мир многих поколений китайцев.

Конфуций, как фигура, олицетворяющая мудрость и нравственные устои, занимает особое место в художественном искусстве Китая. Следует подчеркнуть, что образ учителя Конфуция является символом образования в Китае. Изображения великого наставника можно увидеть на обложках книг о Китае, на календарях, плакатах и в рекламе. Его образ был запечатлен в многочисленных живописных полотнах, скульптурах и каллиграфии, где каждый штрих и цвет символизируют философские идеи, присущие его учению.

В живописи Конфуций часто изображается в окружении учеников, передавая им свои знания и моральные принципы. Эти сцены наполнены гармонией и спокойствием, что отражает внутренний мир мыслителя и его стремление к идеалу. В живописных произведениях искусства, посвященных Конфуцию, можно увидеть элементы природы, которые усиливают философские идеи учения. Так, например, пейзажи с горными вершинами, реками и деревьями становятся фоном для сцен, подчеркивают единство человека с окружающим миром. Эти элементы символизируют гармонию и баланс, отражая стремление Конфуция к идеалам человечности и моральной целостности.

Скульптуры из дерева или камня передают не только физиогномику философа, но и его глубокую связь с природой, акцентируя внимание на простоте и искренности. Скульптуры, выполненные мастерами, часто демонстрируют Конфуция не только в привычной позе учителя, но и в моменты глубоких раздумий. Такие работы характеризуют его внутреннюю силу и благородство духа, призывая зрителей к размышлениям. В них отражается призыв к моральному самосовершенствованию и уважению к предкам.

Воплощение образа учителя в произведениях живописи и скульптуры. Все культурные реликвии и произведения искусства, связанные с легендарной личностью Конфуция и воссоздающие образ учителя и мудреца, бережно сохраняются. Так, на родине великого учителя в местечке Цюйфу, в провинции Шаньдун, находится великолепный древний храмовый ансамбль, который является музеем Конфуция. Масштабность и великолепие храма поражают: площадь составляет более 200 000 квадратных метров, на которой расположены 476 помещений разного назна-

чения. В основе архитектурной концепции – принцип возведения императорского дворца. Ключевые сооружения расположились на оси, протянувшейся с юга на север. В основе такого принципа лежит философское восточное учение о частях света и их символике. Храмовый ансамбль формируют павильоны, беседки, стелы, лес Конфуция и кладбище Кунлинь, а также немногочисленные жилые помещения [4].

Музей Конфуция в Цюйфу – один из самых больших в Китае. Здесь хранятся одежда, головной убор, книги, музыкальные инструменты и другие вещи, принадлежавшие Конфуцию при жизни. Выставочное пространство музея разделено на несколько экспозиций в соответствии с желанием отобразить многогранность личности Великого учителя в разные периоды его жизненного пути. В музее Конфуция демонстрируются как древние, имеющие историческую ценность произведения искусства, так и результаты творчества ведущих преподавателей Академии изящных искусств Цинхуа. Среди них скульптуры Ли Хэ, Ван Хунляна, масштабный дизайнерский проект Ван Чжигана, а также многочисленные картины и свитки. Образ Конфуция, как Великого учителя, воссоздан художниками династии Мин, свитки которых дошли до наших дней: «Лекции Конфуция», «Три Святителя», «Взгляд Конфуция», «Конфуций как изображение Лу Сикоу».

В музее хранится одно из первых изображений Конфуция – картина-свиток «Лекция Конфуция Синтаня», которая была написана У Бином, художником династии Мин. Этот свиток имеет длину 125 сантиметров и ширину 62 сантиметра, изображение выполнено цветной тушью на шелке. В основе содержания картины – сцена беседы учителя Конфуция и четырех учеников. Место, где читал лекции Конфуций, называлось Синтань, но исторических данных о его первоначальном местоположении нет [5]. Внук Конфуция Кун Дао, который руководил строительством храма Великого учителя, воссоздал это место. В основании беседки Синтань положен старый камень, окруженный абрикосовыми деревьями. Беседка неоднократно перестраивалась, и сегодня Синтань стал символом просветительского духа Конфуция. Под именем Синтаня по всей стране созданы различные учебные заведения, что свидетельствует о его широком влиянии.

Одухотворенные, открытые лица и величественная осанка образов учителя и учеников, воплощенных художником, говорят о торжественности момента. Аристократичность изображенных персонажей подчеркнута многослойностью, элегантностью и цветом традиционной одежды. Фон выполнен в теплых тонах желтого цвета, что отражает взаимоотношения учеников и учителя Конфуция. Картине присущи гармоничность и упорядоченность. Благодаря тщательно продуманной композиции подчеркиваются высокий статус восседающего на трибуне Конфуция и его авторитет как просветителя. Центром композиции является изображение Конфуция, фигура которого непропорционально более крупная и находится выше остальных. Учитель сидит на невысоком круглом диване посередине, а его ученики – на футонах по обе стороны, что иллюстрирует различие между учителем и учениками, важность правил и порядка.

Композиция изображенных фигур воплощает в себе «приличие» и «доброжелательность» конфуцианства [6]. В соответствии с учением Конфуция, «традиции» – это моральная норма, а «доброжелательность» – моральный принцип. Ученик слева сложил руки на груди, обращаясь к учителю, а Конфуций смотрит на него, как будто отвечая только на его вопросы. Эта деталь отражает философию преподавания Конфуция, заключающуюся в обучении учеников в соответствии с их способностями. Он понимал и знакомился с личностными характеристиками своих учеников посредством таких методов, как беседа и индивидуальное наблюдение. На этой основе учитель применял различные образовательные методы в соответствии с конкретной ситуацией обучения каждого ученика с целью развития. Раскрывая таланты в рамках образовательных направлений того времени (добродетель, речь, политика, литература) [7]. Конфуций учил своих учеников честно относиться к обучению, быть скромными, стремиться к совершенствованию и анализу полученных знаний. Однако Конфуций приветствовал в своих учениках проявление индивидуальности, что отражено в различии поз и выражении лиц. Ученики на картине распределены вокруг Конфуция, внимательно слушают и в задумчивости склоняют головы [8].

Символическое значение имеют расположенные на заднем плане картины объекты: цветущее абрикосовое дерево, олицетворяющее весеннее пробуждение природы и цикличность жизни, а также ширма, с одной стороны, отделяющая пространство для лекции Конфуция, а с другой стороны, объединяющая учителя и учеников. С помощью искусной светотени автор выделил образы Конфуция и его учеников, сделав их более

заметными. Художником использованы приглушенные цвета, чтобы усилить общее ощущение от значимости момента и, в то же время, в некоторых деталях картины можно увидеть яркие цвета, оживляющие композицию. Техника перспективы, примененная мастером, увеличивает объемность и глубину картины, что позволяет зрителю прочувствовать величие и атмосферу всего Синтаня.

Все использованные художником У Бином средства выразительности говорят о необыкновенном художественном опыте и мастерстве творца. Благодаря этому картина «Лекции Конфуция Синтаня» представляет образ учителя, помогая зрителю глубже ощутить священность и торжественность образования. По мнению исследователя изобразительного искусства и каллиграфии Чжэн Сюэфу, в картине «Лекции Конфуция Синтаня» сочетаются черты реализма и романтизма. Автором отмечается, что «язык живописи, который используется художником, позволяет в полной мере рассматривать образ Конфуция как политического деятеля древнего Китая и учителя учителей» [9].

Особое место в музейных экспозициях отводится скульптурам и скульптурным группам, где центральной фигурой является Конфуций. Так, у входа в музей установлена статуя Конфуция. Величественная фигура мудреца выполнена из бронзы. Конфуций изображен в традиционной китайской одежде, соответствующей культурной эстетике Китая и символизирующей значимость просвещения. Его лицо выражает глубокую мудрость и спокойствие, а взгляд, устремленный в даль, создает ощущение времени, которое преодолевает века. Четкие линии деталей одежды придают образу учителя ощущение реальности, словно Конфуций готов поделиться своей мудростью.

Автором этой статуи является внук Конфуция Кун Дао, который с исключительным мастерством передал дух и философию своего великого предка. Каждая деталь, от складок одежды до выражения лица, свидетельствует о глубоких знаниях скульптора о конфуцианстве и его значении для китайской культуры. Статуя становится центром притяжения для посетителей, желающих прикоснуться к мудрости, которая формировала мысли и идеалы многих поколений. Несмотря на то, что она была создана в современную эпоху, статуя Конфуция вдохновляет на размышления о вечных ценностях и моральных принципах. Это место не только для умиротворения, но и для глубоких размышлений о жизни, этике и отношении человека к обществу. Скульптура Конфуция – классический пример фигурной скульптуры.

Во всемирно известном музее Конфуция в Цюйфу располагаются различные статуи Конфуция, его учеников и последователей, выполненные современными скульпторами Ли Хэном, Ван Хунляном. В основе сюжетов скульптурных композиций лежат отдельные главы книги «Аналекты Конфуция», характеризующие взаимоотношения Великого учителя с учениками и его современниками. Скульптурная группа «Гуаньли Минтан» рассказывает об участии Конфуция в политических, религиозных делах и судебных заседаниях императора Чжоу.

О личной встрече Конфуция и Лао Цзы во времена династии Чжоу, в ходе которой они обсуждали традиции и музыку, а также систему этикета высшего уровня и историю предыдущих династий, иллюстрирует скульптурная группа «Приветствие Лао Цзы». Разговор Конфуция с четырьмя учениками об их жизненных идеалах воссоздан в скульптурной композиции «Ветер танцует». Эпизод дипломатических переговоров с участием Конфуция отражен в скульптурной группе, названной «Лига Цзягу». Факт путешествия Конфуция из государства Чэнь в государство Цай раскрыт в группе скульптурных образов «Чэнь Цай Цзюэлян». Скульптура, изображающая Конфуция за написанием своего последнего трактата, получила название «Три чуда Вэй Бяня». Скульптуры выполнены из белого камня, что придает им торжественность и возвышенность. Проработка авторами мелких деталей (поворот головы, выражение лиц, позы, складки многослойной одежды) демонстрирует динамику и естественность созданных образов. Размещение скульптур Конфуция имеет важное историческое значение и практическую ценность для наследования национальной традиционной культуры.

С целью унификации скульптурного изображения Конфуция в 2006 году Фонд Конфуция Китая поручил творческой группе, состоящей из деканов Шаньдунской академии искусств и ремесел (профессоры Пан Лушэн и Ху Сицзя), официально разработать единый образ Конфуция. За основу был взят известный портрет Конфуция, принадлежащий художнику У Даоцзы (династия Тан). Следует отметить, что именно это изображение в полной мере и наиболее ярко воплощает образ учителя Конфуция, объединяя в себе все качества, присущие представителю этой профессии [10].

Средства художественной выразительности, применяемые для отражения образа учителя, играют ключевую роль в создании эмоциональной связи между произведением искусства и зрителем. Учитель изображается не только как носитель знаний, но и как человек, обладающий внутренним миром, переживаниями и стремлениями. Использование символики помогает авторам глубже раскрыть личность учителя, его место в жизни учеников и влияние на их судьбу. Идея данных скульптурных групп заключается в демонстрации продолжения принципов учителя Конфуция в своих учениках. Именно Конфуций первым обозначил важность и неизбежность наставничества в жизни каждого человека, определил роль учителя в воспитании подрастающего поколения, на основании чего китайский народ канонизировал его образ. Творцы, воплотившие образ Конфуция в скульптуре, изобразили его скромным и мало отличающимся от других людей человеком.

Произведения искусства, собранные в храме Конфуция, являются мощным средством, создающим эталон образа учителя в древнем Китае и транслирующим типичные черты этого образа сегодняшнему поколению. Рассмотренные примеры способны глубоко передать идеи, эмоции и культуру нации. Изменения в изображении образа великого учителя китайского народа можно проследить от древних художественных произведений до современных. Трансформация изобразительных средств характеризуется смещением акцента от обобщенного образа к детализации и декоративности, что повышает внимание к возвышенности духа учителя.

Заключение. Художественный образ в изобразительном искусстве является сложной и многослойной структурой, отражающей внутренний мир художника и его восприятие реальности. Каждый образ, воплощенный в картине, скульптуре или графическом произведении, насыщен символикой и культурными контекстами. Средства художественной выразительности в отображении образа учителя играют ключевую роль в формировании общественного мнения о данной профессии.

Художники и скульпторы, изображая Конфуция, опираются на личные переживания и наблюдения, что индивидуализирует и трансформирует их визуальный язык, который способен передать глубинные смыслы. В этом контексте важную роль играют композиция, цвет, линии и текстуры, которые вместе создают уникальную атмосферу и вызывают определенные чувства. Конфуций, являясь в Китае «учителем учителей», изображается как символ мудрости и знаний, что раскрывается посредством композиционных решений, подчеркивается использованием светлых тонов и расстановкой ярких акцентов. Эти художественные приемы создают атмосферу, способствующую восприятию учителя как наставника и проводника в мир знаний.

Образ Конфуция в китайском искусстве является не только символом мудрости, но и источником вдохновения для будущих поколений, сохраняющим в себе вечные ценности и идеалы. Конфуций как художественный символ остается актуальным и в настоящее время, транслируя универсальные нравственные ценности, которые вдохновляют на поиск истины и справедливости.

ЛИТЕРАТУРА

1. Учитель. Русско-китайский словарь. – URL: https://cidian.ru/r.php?q (дата обращения: 11.05.2024).

2. Соломатина, М.Н. Больше чем учитель: особенности вербализации концепта учитель в китайской лингвокультуре / М.Н. Соломатина // Вопросы современной лингвистики. – 2020. – № 2. – URL: https://cyberleninka.ru/article/n/bolshe-chem-uchitel-osobennosti-verbalizatsii-kontsepta-uchitel-v-kitayskoy-lingvokulture (дата обращения: 21.08.2024).

3. Конг Фаньинь. Знаменитые люди и культурные реликвии истории Цюйфу / Конг Фаньинь. – Пекин, 2002. – 47 с. На кит. яз.: 孔繁银. 曲阜的历史名人与文物. – 2002 年. – 47 页.

4. Архитектура храма Конфуция в Цюйфу. – Нанкин, 1988. – 85 с.

5. Первое изображение лекции Конфуция Синтаня. – URL: https://www.livemaster.ru/topic/2969905-svitok-protiv-ramy-ili-zachem-kitajtsy-svorachivayut-kartiny-v-rulon (дата обращения: 11.05.2024).

6. Мэн, Цизись. Изображение лекции Конфуция Синтань / Мэн Цизись // Китайская сеть Конфуция. – URL: https://www chinakongzi.org.translate.goog/rw/xszj/mengjixin/201904/t20190419_193352.htm?_x_tr_sch=http&_x_tr_sl=zh-CN&_x_tr_tl=ru&_x_tr_hl=ru&_x_tr_pto=sc (дата обращения: 11.05.2024).

7. Малявин, М.В. Конфуций / М.В. Малявин. – М.: Молодая гвардия, 2007. – 368 с.

8. Кравцова, М.Е. История искусства Китая / М.Е. Кравцова. – СПб.: Лань, 2004. – 960 с.

9. Чжэн Сюэфу. Образовательные мысли в «Лекции Конфуция Синтаня» / Чжэн Сюэфу // Новости культуры Китая. – URL: https://www-hualangnet-com.translate.goog/?act=app&appid=10&mid=93489&p=view&_x_tr_sch=http&_x_tr_sl=zh-CN&_x_tr_tl=ru&_x_tr_hl=ru&_x_tr_pto=sc. – Дата публ.: 10.09.2023.

10. Луо Чэнли. Конфуцианская письменность в камне: каталог надписей на стелах Цюфу / Луо Чэнли. – 2001. – С. 1110–1128. – На кит. яз.: 骆承烈. 石头上的儒家文献–曲阜的碑文录 2001年. 1110–1128页.

Поступила в редакцию 10.09.2024

УДК 392.5:069.5(476.5-25):7.071(=411.16)“19”

Тема свадьбы в работах еврейских художников XX века, находящихся в фондах Музея Марка Шагала в Витебске

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

Семантика еврейского искусства XX века во многом сформирована несколькими характерными темами, в число которых входят следующие: свадьбы, похорон и кладбищ, штетла, еврейских погромов.

Можно сказать, что самой первой в творчестве еврейских художников XX столетия была обозначена тема штетла. Она наиболее обширна и, в целом, включает в себя представление художников о штетле как образе жизни, который обладал своей спецификой, где многое подчинялось религиозным законам иудаизма, а также светским условностям.

Из вышеперечисленного более подробно рассматриваются тема свадьбы и особенности её воплощения в работах Марка Шагала, Иссахара Бер Рыбака, Анатолия Каплана.

Планируется, что в 2025 году некоторые графические произведения Марка Шагала и Иссахара Бер Рыбака войдут в состав экспозиции выставки «Еврейская свадьба» в Еврейском музее и центре толерантности (Москва).

Музей Марка Шагала в Витебске планирует предоставить графические листы: цветные литографии Марка Шагала «Песнь Песней» (1975) и «Вдохновение» (1963), а также графические листы Иссахара Бер Рыбака «Сват» (1923), «Сватья» (1923), «Подарки невесты» (1923), «Хупа» (1923), входящие в серию монохромных литографий для альбома «Штетл. Мой разрушенный дом. Воспоминание».

В коллекции Музея Марка Шагала в Витебске также находятся гравюры сухой иглой на цинке Анатолия Каплана. Поскольку тема свадьбы является их основной сюжетной составляющей, автор рассматривает их в настоящем исследовании.

Запланировано, что экспозиция выставки будет посвящена обрядам еврейской свадьбы, в которых синтезированы религиозные предписания иудаизма и народные обычаи. Об этом синтезе позволяют судить не только еврейские свадебная музыка и песни, но также и произведения декоративно-прикладного искусства.

Ключевые слова: *свадьба, XX век, еврейские художники, еврейское искусство.*

(Искусство и культура. – 2024. – № 4(56). – С. 56–60)

The Wedding Theme in the Works of 20th Century Jewish Artists in the Collection of Marc Chagall Museum in Vitebsk

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

IThe semantics of 20th century Jewish art have largely been shaped by several distinctive themes, including the following: the theme of weddings, the theme of funerals and cemeteries, the theme of the shtetl, and the theme of Jewish pogroms.

It can be said that the shtetl theme was the first in the works of Jewish artists of the 20th century. This theme is the most extensive and, in general, includes the artists’ idea of the Shtetl as a way of life that had its own unique characteristics, where much was governed by the religious laws of Judaism as well as secular conventions.

From the above-mentioned themes we consider in more detail the theme of wedding and the peculiarities of its realization in the works of Marc Chagall, Issachar Ber Rybak, Anatoly Kaplan.

It is planned that in 2025 some graphic works by Marc Chagall and Issachar Ber Rybak will be part of the Jewish Wedding Exhibition at the Jewish Museum and Tolerance Center.

Marc Chagall Museum in Vitebsk plans to provide several graphic sheets for the exhibition, including Marc Chagall’s color lithographs “Song of Songs” (1975) and “Inspiration” (1963), as well as Issachar Ber Ryback’s graphic sheets “The Matchmaker” (1923), “The Matchmaker’s Wife” (1923), “The Bride’s Gifts” (1923), and “The Chuppah” (1923), which are part of the monochrome lithograph series for the album “Shtetl. My Destroyed Home. Remembrance”.

Адрес для корреспонденции: e-mail: ladysic12@mail.ru – Л.М. Гефтер

The collection of Marc Chagall Museum in Vitebsk also contains dry-needle engravings on zinc by Anatoly Kaplan; since the wedding theme is their main subject, we consider them in this article.

It is planned that the exhibition will be devoted to Jewish wedding rituals, which synthesize the religious precepts of Judaism and folk customs. This synthesis can be seen not only in Jewish wedding music and songs, but also in works of arts and crafts.

Key words: *wedding, 20th century, Jewish artists, Jewish art.*

(Art and Cultur. – 2024. – № 4(56). – P. 56–60)

В ходе изучения книг, электронных источников и статей, касающихся темы еврейской свадьбы, можно выделить работу «Свадебные обряды у евреев» [1], подготовка которой осуществлялась коллективом авторов.

Данный источник видится важным, поскольку включает в свой состав подробный материал об основах свадебных обрядов, а также содержит отсылки к произведениям рассматриваемых художников.

В основе книги – диссертация Исая Менделевича Пульнера (1900–1942). Она представляет собой незавершённую рукопись – обширное собрание полевых этнографических материалов. Текст автора дополняют комментарии, историко-археографический обзор собрания документов Пульнера, биография исследователя, подборка текстов еврейских свадебных песен и статья, которая посвящена музыке ашкеназской свадьбы.

Автором статьи, переводчиком и одним из главных участников подготовки текста к печати выступил Валерий Дымшиц.

Следующим источником, использованным для написания нашего исследования, послужила Электронная еврейская энциклопедия [2]. В разделе, который посвящён браку, в том числе содержится описание правил проведения свадебной церемонии в разные периоды времени, что помогло в более точной интерпретации некоторых деталей работ.

Статья Гиллеля Казовского «Штетл в творчестве еврейских художников между двумя мировыми войнами» [3] косвенно касается заявленной темы, однако данный источник актуален, поскольку в нём идёт речь о значимости темы штетла для формирования истоков еврейского искусства XX века, а также о нескольких поколениях еврейских художников и их взглядах на тему еврейского местечка, освещается момент закономерного изменения отношения еврейских художников к этой теме.

В коллекции Музея Марка Шагала в Витебске находится ряд графических произведений еврейских художников XX века. Музей занимается популяризацией темы еврейского искусства путём выставочной деятельности.

Художественным материалом, основой для данной статьи, послужили работы Марка Шагала, Иссахара Бер Рыбака и Анатолия Каплана из фондов Музея Марка Шагала в Витебске, часть которых планируется представить на выставке «Еврейская свадьба» в Еврейском музее и центре толерантности (Москва) в 2025 году. Кураторы выставки – Валерий Дымшиц, Алла Соколова и Мария Гадас.

В первую очередь фокус внимания нами был сосредоточен на тематике выставки в Еврейском музее и центре толерантности, а также на работах еврейских художников XX века из фондов Музея Марка Шагала в Витебске, где прослеживается тема свадьбы.

Тема свадьбы – неотъемлемая часть еврейского искусства XX столетия. Формально и семантически она разнообразно проявляется в работах мастеров рассматриваемого периода.

Цель исследования – выделение особенностей воплощения темы свадьбы в графических работах Марка Шагала, Иссахара Бер Рыбака и Анатолия Каплана, тематики и стилистики произведений данных мастеров.

Еврейская свадьба как одна из наиболее характерных тем еврейского искусства XX века. Тему свадьбы в работах еврейских художников XX века можно рассматривать исходя из темы еврейского местечка, которая во многом является смыслообразующей в еврейском искусстве этого периода.

Тему штетла представляется необходимым анализировать исходя из существовавших художественных задач для каждого из поколений еврейских мастеров, которые создавали работы, где она занимала лидирующее или второстепенное значение.

В центре внимания первого поколения еврейских художников были скорее жители штетла, сцены национального быта, в то время как сам штетл воспринимался не более чем точкой на карте. Представители этого поколения делали первые шаги на пути к созданию национального еврейского искусства. Они концентрировались на изображении персонажей штетла, бытовых сцен, писали сюжеты из жизни местечка, одновременно художественного переосмысления с точки зрения существования в этом пространстве собственной культуры не происходило.

Таким образом, был сформирован стереотип восприятия штетла как простого поселения полугородского типа с преобладанием еврейского населения, характерным особенностям внешнего облика и специфике жизни которого отводилось второстепенное значение.

Мировоззрение следующего поколения еврейских художников формировалось, с одной стороны, во время стремительного развития еврейской культуры и национальной идеологии, а с другой – во время возникновения новых направлений в искусстве. Стереотипы восприятия штетла постепенно были переосмыслены. Еврейские художники стали воспринимать местечко как уникальный топос, в котором сосредоточена национальная культура. «Еврейские художники следующей генерации весьма критически оценивали своих предшественников и учителей. Критика творчества предшествующего поколения художников-евреев, чьи представления о национальном, “еврейском”, искусстве были ограничены еврейской “тематикой” с её, как оказалось позднее, поверхностным историзмом и сентиментальным бытописательством – один из принципиальных элементов художественного мировоззрения молодых еврейских художников, заявивших о себе перед Первой мировой войной» [цит. по: 3].

Со временем тема штетла начинает включать в себя темы свадьбы, похорон и кладбищ, погромов как отражение важнейших событий в жизни евреев, а также формирование отсылок к общечеловеческим драмам XX века.

Что касается темы свадьбы, то, согласно Еврейской энциклопедии, иудаизм рассматривает брак как наиболее желательный статус человека и видит в нём социальную институцию, созданную Богом во времена творения. Считается, что вступление в брак уже в библейский период сопровождалось определенной церемонией, хотя Библия упоминает о ней лишь вскользь без конкретного описания.

В соответствии с информацией, приведённой в Еврейской энциклопедии, можно выделить несколько основных частей обряда бракосочетания:

1. Шиддухин – акт помолвки, а также изложение условий предстоящего брака.
2. Эрусин или киддушин – обряд помолвки.
3. Сивлонот – обмен подарками между женихом и невестой.
4. Ниссуин – обряд бракосочетания.

В разные исторические периоды брачный церемониал претерпевал изменения, но канон церемонии был сформирован ещё в талмудический период и, в основном, сохранился до настоящего времени.

В работах еврейских художников XX века можно увидеть разные этапы брачного церемониала, а также его характерные атрибуты.

Один из атрибутов древнего брачного церемониала изображён на цветном литографическом плакате Марка Шагала «Песнь Песней» (1975) – хупа, под которой находятся молодожёны, она поддерживается двумя ангелами. Считается, что хупа символизирует будущий дом, который пара построит вместе, либо дом, в который жених вводит невесту.

В названии работы существует отсылка к библейской книге «Песнь Песней», представляющей собой собрание любовной лирики. Существует множество интерпретаций «Песни Песней». Традиционно считается, что автором книги был царь Соломон и в ней он воспевает свою возлюбленную Суламифь, однако филологический анализ исключает единое авторство. Данная интерпретация появляется в конце XVIII века и согласно ей «Песнь Песней» – это драматическое произведение о царе Соломоне и Суламифи, обладающее сюжетной линией и моральной идеей; мораль драмы – торжество добродетели.

В соответствии с аллегорической интерпретацией, в «Песни Песней» говорится о любви Бога к Своему народу.

Согласно христианской интерпретации, в книге даётся отсылка к взаимной любви Иисуса и Его церкви.

В начале XX столетия появляется литургическое толкование, согласно которому «Песнь Песней» – древнейшая еврейская литургия, происходящая от языческого культа Таммуза. С этой точки зрения сюжет повествует об умирающем и воскресающем боге и богине, оплакивающей его смерть, за которой следует воскрешение и священный брак.

В XX веке распространяется подход, основанный на прямом понимании текста. Согласно ему, «Песнь Песней» – это сборник еврейских народных любовных песен, в том числе, свадебных.

Марк Шагал в цветной литографии «Песнь Песней», как говорилось ранее, изображает молодожёнов под хупой; образы двух влюблённых под хупой представляют собой динамический элемент композиции, художник создаёт визуальный эффект их движения вверх по вертикали. На следующем плане – статичные элементы композиции: два города, имеющие разный архитектурный облик. Вероятно, вверху изображён Иерусалим или Сен-Поль-де-Ванс, в отражении – Витебск.

Рядом с молодожёнами находится Агасфер – вечный странник, персонаж средневековых легенд, осуждённый на вечное скитание за то, что ударил Иисуса на пути к месту распятия и глумился над ним. В европейских источниках эта легенда впервые упоминается в XIII веке, с течением времени возникает более ста её вариантов. Первоначально образ Агасфера был полностью негативным, однако постепенно он приобретает иное, более положительное значение, и появляется в работах еврейских художников XX века, воспринимаемый ими как житель штетла и олицетворяющий многочисленные странствия еврейского народа и его возвращение на родину; рядом с Агасфером обобщённое изображение животного, которое можно трактовать как символ жертвенного агнца.

Таким образом, мастер представляет тему свадьбы в качестве основного смыслообразующего сюжета. Его работе свойственна символическая образность и ориентация на древние свадебные традиции.

Образ невесты также присутствует на цветной литографии Марка Шагала «Вдохновение» (1963). Он расположен в верхней части графического листа; невеста изображена позади художника, находящегося перед мольбертом. В этой литографии существует явная отсылка к Витебску, что проявляется в изображении характерной застройки города, лирических образов музыкантов, мотива окна. В своих работах художник нередко обращается к воспоминаниям детства и юности. Архитектурные мотивы Витебска становятся значимыми элементами композиции, а образ невесты в данном случае, вероятнее всего, ассоциируется с Беллой. В литографии не существует религиозных отсылок и изображений атрибутов традиционного брачного церемониала. В этой работе мастер концентрируется на формировании лирических образов: невесты и художника.

Литографии Иссахара Бер Рыбака, которые в 2025 году также планируется представить на выставке «Еврейская свадьба», входят в серию «Штетл. Мой разрушенный дом. Воспоминание». Альбом монохромных литографий был издан в Берлине в 1923 году. В них художник изображает жизнь еврейского местечка, его колоритных жителей, а также свадебный церемониал.

Графическим листам Рыбака из этой серии свойственен мрачный колорит, мастер искажает пространство, в котором существуют жители штетла, во многих случаях работает заострёнными и гиперболизированными формами, нарушает правильные пропорции человеческих тел. Все вышеперечисленные моменты обусловлены отсылкой к теме еврейских погромов и к дальнейшему исчезновению штетлов как формы организации жизни.

В некоторых литографиях этой серии художник акцентирует внимание на атрибутах свадебного церемониала, делая их важными композиционными составляющими, в других же случаях концентрируется исключительно на изображении колоритных жителей штетла как участников свадебных церемоний.

В центре композиции графической работы «Хупа» молодожёны со свечами в руках. Хупу держат участники церемонии, слева от них музыканты, справа – дети.

В работах «Сват», «Сватья», «Подарки невесты», которые входят в состав этой же серии, художник фокусируется на центральных персонажах, являющихся участниками досвадебных действ. Так, в литографии «Сват» зритель видит мужчину, держащего в руках карточки с изображениями кандидатов в мужья и показывающего их родственникам невесты в пространстве штетла.

Главной героиней следующей работы Иссахара Бер Рыбака становится танцующая сватья, а на литографии «Подарки невесты» в центре располагается сидящая девушка, принимающая подарки от мужчины, предположительно, свата, передающего подарки от жениха.

Сватовство не входит в состав каноничных свадебных церемоний, поскольку эта традиция появилась после талмудической эпохи. Шадхан (сват) являлся посредником при заключении брачного союза, он подбирал кандидатуры будущих супругов в соответствии с волей родителей. Подобная традиция сохранилась до нашего времени.

В графических листах Иссахара Бер Рыбака из серии «Штетл. Мой разрушенный дом. Воспоминание» сильны апокалиптические черты. Используя кубистические элементы и методы искажения пространства, Рыбак создаёт призматические изображения, формально подчёркивая атмосферу безысходности, однако при этом делая свадьбу одной из главных тем серии.

Тема свадьбы прослеживается и в гравюрах сухой иглой на цинке Анатолия Каплана, которые являются иллюстрациями к роману «Фишка Хромой» Менделе Мойхер-Сфорима. На графическом листе «Музыка» изображены молодожёны под свадебным балдахином. Свадебная церемония также происходит в штетле, а сами изображения, во многом сделанные художником тонкими непрерывными линиями, отчасти напоминают изображения на каменных еврейских надгробиях.

Таким образом, в этой серии иллюстраций А. Каплан обращается к части еврейской изобразительной традиции, используя её для формирования специфически выразительных образов героев романа.

В работе «Свадьба на кладбище» Анатолий Каплан отдаёт должное древнему каббалистическому ритуалу, цель которого – получение расположения могущественных духов предков. Согласно правилам проведения ритуала, молодожёны должны быть либо бездомными, либо сиротами, либо инвалидами, теми, кто больше остальных нуждается в благословении предков и помощи общества.

В этой работе достаточно подробно А. Каплан изображает еврейские надгробия с характерными надписями на идише и изображениями над ними. Молодожёны под хупой находятся в левой центральной части композиции, по обе стороны от них другие участники церемонии.

Чёрно-белая литография Анатолия Каплана из серии «Стемпеню» по смыслу представляет собой простой сюжет, согласно которому невеста принимает в подарок букет цветов и готовится к свадьбе. В данном случае А. Каплан обнажает фактуру камня, используя её для создания объёмности изображения.

Заключение. В данной статье мы рассмотрели специфику воплощения темы свадьбы в работах еврейских художников, которые планируется представить на выставке «Еврейская свадьба» в 2025 году. Музеем Марка Шагала в Витебске был произведён отбор графических произведений, где прослеживается соответствующая тема.

Тема свадьбы тесно переплетается с темой штетла, а также с темой кладбищ. Еврейские художники XX века, во многом ориентируясь на тенденции авангарда, а также нередко старающиеся транслировать национальную суть своего искусства, экспериментируют со стилистикой изображений, используют формальные, стилистические приёмы и элементы для качественной визуальной реализации актуальных для них тем.

В работах Марка Шагала, Иссахара Бер Рыбака и Анатолия Каплана можно выделить несколько подходов, которые касаются обращения к теме свадьбы:

– традиционные элементы еврейского брачного церемониала, используемые в качестве изображений, представляющие значимые композиционные составляющие;

– концентрация на образах колоритных жителей штетла как участников свадебных церемоний;

– фокусировка на лирических образах жениха и невесты.

ЛИТЕРАТУРА

1. Пульнер, И.М. Свадебные обряды у евреев; [ред.-сост. В.А. Дымшиц] / И.М. Пульнер. – Бостон / СПб., М.: Academic Studies Press / Библиороссика / ЕМЦТ, 2022. – 608 с.

2. Электронная еврейская энциклопедия. – URL: https://eleven.co.il (дата обращения: 18.07.2024).

3. Казовский, Г. Штетл в творчестве еврейских художников между двумя мировыми войнами / Г. Казовский. – URL: https://artpark.gallery (дата обращения: 09.02.2024).

Поступила в редакцию 26.08.2024

УДК 316.75+008

Измерение динамических процессов в художественной культуре как ресурс развития белорусской нации

Карнажицкая Т.В.
Институт философии НАН Беларуси

В настоящее время трансформация культурных явлений вообще и художественной культуры в частности оказывается своеобразным маркером состояния общества и рассматривается как измеряемая система, которая может стать основанием теоретического прогнозирования культурных изменений и системной разработки практического регулирования социально-культурного потенциала обеспечения гуманитарной безопасности. Динамические процессы обладают стремительностью: они оказываются сложно предсказываемыми и, соответственно, недостаточно управляемыми. Современные культуротворческие процессы актуализируют необходимость разработки новых подходов для разрешения кризисных и рисковых состояний общества и развития нации. Данный ракурс обозначенной проблемы может оказаться не только востребованным для теоретических исследований общей динамики культуры, но и практики преподавания дисциплин художественно-эстетического направления. В период преподавания технологии творчества важно обучать и практике понимания художественного культурного продукта в качестве ресурса гуманитарного развития общества. Возможность использования технологий измерения динамических процессов в культуре расширяет пространство педагогического потенциала художественного образования, формирования основных направлений идеологических векторов культурной политики, всех социокультурных практик. Поэтому данное исследование направлено на выявление ключевых определительных ресурсов и установление единиц измерения в контексте разнообразия его общих критериев.

Ключевые слова: *эстетико-аксиологическое измерение, художественная культура, динамика культуры, национальная идентичность.*

(Искусство и культура. – 2024. – № 4(56). – С. 61–64)

Measuring Dynamic Processes in Artistic Culture as a Resource for the Development of the Belarusian Nation

Karnazhitskaya T.V.
Institute of Philosophy of the NAS of Belarus

At present transformation of cultural phenomena in general and art culture in particular turns out to be a kind of a marker of the state of the society and is considered to be a measured system which can become the basis for theoretical forecasting of cultural changes and systemic development of practical regulation of the social and cultural potential for the provision of humanitarian security. Dynamic processes possess swiftness: they are difficult to forecast and thus are difficult to manage. Contemporary culture creating processes make the necessity for the development of new approaches to the management of crisis and risk states of the society and the nation development urgent. This view on the problem under consideration can be not only necessary for theoretical research of the general dynamics of culture but also for practice of Art and Aesthetics disciplines teaching. In teaching the technology of creation it is also important to teach the practice of understanding art cultural product as a resource for the humanitarian development of the society. The possibility of using dynamic processes dimension technologies

Адрес для корреспонденции: e-mail: kafkult@buk.by – Т.В. Карнажицкая

in culture widens the space of pedagogical potential of art education, of shaping basic trends of ideological vectors of cultural policy, all social and cultural practices. Thus, this research aims at identifying key defining resources and units of dimension in the context of the diversity of its general criteria.

Key words: *aesthetic-axiological dimension, artistic culture, culture dynamics, national identity.*

(Art and Cultur. – 2024. – № 4(56). – P. 61–64)

Сегодня, когда формирование основ национальной идентичности, патриотизма, гражданственности оказывается важной задачей ценностного наполнения культурного регулирования, именно системы измерения динамики художественной культуры как ресурс ее прогнозирования становятся наиболее актуальными сферами изучения. Художественная культура динамична, так как представлена системами реагирования на социально-культурные изменения. Динамика может быть представлена активными или пассивными процессами, разными ресурсными и факторными формами обеспеченности протекаемости.

В настоящее время трансформация культурных явлений вообще и художественной культуры в частности оказывается своеобразным маркером состояния общества и рассматривается как измеряемая система, которая является основанием теоретического прогнозирования культурных изменений и комплексом разработки практического регулирования и создания социально-культурного потенциала обеспечения гуманитарной безопасности и гарантированной стабильности общественного развития. Динамические процессы в современном мире обладают стремительностью, способствующей тому, что они оказываются сложно предсказываемыми и, соответственно, недостаточно управляемыми. Сегодня культуротворческие процессы актуализируют необходимость разработки новых подходов для разрешения кризисных и рисковых состояний общества и развития нации, а также сопровождающих практик измерения динамической трансформации культуры, ее прогнозирования и регулирования.

Художественная культура становится активно включенной средой в системы культурного производства. Особым резервом обладает эстетико-аксиологический фактор. Это определяет актуальность измерения динамики художественной культуры в пределах восприятия ее продуктов социальным потребителем с позиций эффективности развития общества и обеспечения его гуманитарной безопасности. Поэтому важно рассмотреть системные комплексы эстетико-аксиологического измерения динамики художественной культуры для дальнейшей коррекции систем прогнозирования культуротворческих процессов, что является целью данного исследования.

Разработанность темы представлена разными исследовательскими ракурсами. Философский аспект проблемы определяется новой концептуализацией понятия «динамика культуры», которое оказывается в проблемном поле гуманитарного и экономического развития культуротворчества. Активное развитие рыночных отношений и формирование арт-рынка способствует расширению содержательного и формального наполнения указанного понятия и появлению новых проблемных зон, которые касаются производства культурного продукта, расширения спектров культурных услуг, формирования систем культурных брендов.

Культурологический ракурс данной проблемы предполагает раскрытие возможного потенциала измерительных практик для создания платформы менеджмента культуры и эффективных стратегий культурной динамики.

Критерии измерения динамических процессов художественной культуры в зоне воздействия на социокультурные трансформации. Сегодня художественная культура оказывается в зоне активного воздействия и реагирования на социально-культурные трансформации, где ценностные, эстетические, этические, идеологические, прагматические форматы формируют всю систему мировоззренческого комплекса современного субъекта социально-культурного формата. Комплекс художественной деятельности требует разработки систем эстетико-аксиологического измерения, которое способно обеспечивать стабильность в формировании культурной политики и управления прогнозирования культурных трансформаций. Проблема теоретических оснований изучения динамики художественной культуры актуализирована формированием новой реальности, в которой доминируют системы арт-рынка, цифровизации, коммуникации, идеологии. Это способствует развитию принципиально нового понимания главного концепта художественной культуры (произведения искусства) как товара, обладающего не только художественно-эстетической ценностью, но и потребительскими свойствами, или коммуникационного посредника в социальной среде. Для формирования системного комплекса воздействия на все процессы художественного пространства культуры необходимо расширение социально-интегративных и регулятивных функций художественной культуры. Это способно определить эволюцию

систем арт-рынка, арт-менеджмента как позитивных факторов развития белорусской нации. Эстетико-аксиологические ракурсы измерения эффективности культуротворческих практик оказались доминирующими и для развития культурного брендинга. Культурные бренды, позиционирующие белорусов на уровне мировых культурных достижений, раскрывают культурный капитал нашего народа.

Измерение динамических культурных трансформаций должно учитывать тот факт, что динамика сама по себе не равномерна. Периоды активности могут сменяться застоями. А.Л. Крёбер в своих исследованиях вводит понятие «пульсация развития», определяя его как динамическое состояние культуры, когда «…в развитии паттернов наблюдается остановка, после которой развитие возобновляется, сам же паттерн при этом непременно несколько видоизменяется» [1]. Таким образом, динамика культуры есть смена конфигураций паттернов. Трансформация культуры рассматривается в данном варианте как периоды хрупкости устойчивости. В целом проблема постепенности или взрывов культурного развития активно представлена в работах Ю.М. Лотмана. Измерение в указанные периоды может иметь разные единицы измерения и, соответственно, вариативность шкал. Интересными при этом могут оказаться исследования А.Я. Флиера.

А.Я. Флиер предлагает разделить понятия «культурные процессы» и «культурные события». Он пишет о том, что под культурными процессами следует понимать процедуры, которые обладают чертами типического, универсального для всех культур и устойчивости по повторяемости. Эти процедуры подлежат классификации на основании общих признаков. По мнению исследователя, культурные события всегда исторически конкретны и уникальны в своих характеристиках и определяются особенностями момента [2]. Авторская теория А.Я. Флиера основывается на разработанной им системе понимания динамики культуры, в которой важным является такой элемент, как культурогенез. Он измеряется критериями социокультурного прогресса, природно-социальным гомеостазом, признаками деградации и гибели общества и его культуры [3]. Все названные критерии можно использовать как разные системы единиц и шкал измерения динамики художественной культуры. Эти критерии можно рассматривать в системах жанров, содержания, формах произведений искусства, а также в комплексах продюсирования, арт-менеджмента.

Системы критериев эстетико-аксиологического измерения художественной культуры. Для разработки системы эстетико-аксиологического измерения все направления можно интегрировать в комплекс, определяющий формирование шкалы, в которой используется принцип изменения. Само по себе изменение предполагает внутреннюю трансформацию культурных явлений и внешние перемены. Многие формы производства в современном мире определяются приходом в разные их области элементов эстетико-креативного начала, устанавливающего в создаваемом продукте его эстетико-ценностную значимость. В современном мире успех бизнеса напрямую зависит от способности предприятия использовать креативные технологии, основанные на эстетике реагирования людей в системе потребления различного рода продукции. Возникшие системы арт-рынка сегодня можно отнести к системам эстетико-аксиологического измерения динамики художественной культуры. В шкалу может входить экономический ресурс культуропроизводства и культурное инвестирование.

В системах динамики художественной культуры имеет место и такое явление, как товарное обращение произведений искусства. Эти процессы проявляют себя в коллекционировании, арт-аукционах, музейном менеджменте, продюсировании и т.д. Данные формы могут становиться не только единицами измерения, но и определять шкалу эстетико-аксиологического измерения.

В качестве эстетико-аксиологического измерения можно рассматривать процессы инновационных векторов развития художественной культуры. Цифровизация активно влияет на объемы позиционирования искусства в социуме. Специфика эстетико-аксиологического измерения динамики художественной культуры отличается от измерения статики культуры. В данном ракурсе предполагается анализировать именно процессуальные активы. К ним относятся характер процессов, их направленность, скорость, проявленность в разных сферах культуры. Шкала измерения может быть представлена системами художественно-эстетических потребностей, их значимостью и положением в иерархии потребностей вообще. Единицей такого измерения могут выступать разные элементы культуры: культурный артефакт, эстетический идеал, эстетическая ценность. Например, эстетическая ценность искусства в обществе может устанавливаться ролью и местом искусства в жизни конкретного человека, в потребностях социальных групп и определении функций искусства в обществе. Творческая природа культуры понимается как ее главная сущность. Эстетический характер искусства рассматривается как доминантное ядро культуротворчества

вообще. В измерении находится и пространство выполняемых искусством функций. Оно может быть элементом художественного и культурного просвещения и влиять на процессы развития личности конкретного типа, в которых главным оказывается создание условий для творчески активного субъекта культуротворчества. Доминирующим характером может отличаться чисто гедонистическая функция, преобладанием развлекательности и направленностью на снятие социальной конфликтности или рискогенности существования людей. В некоторых вариантах состояния общества, в котором главенствуют принципы потребительства, формируется понимание искусства как товарной ценности.

Еще одним критерием становятся социальные позиции художественного образования, что определяется качественными и количественными показателями. Качественные критерии раскрываются через статус в обществе художественных профессий, а количественные – через статистические показатели художественных профессий.

Практическая значимость результатов эстетико-аксиологических измерений динамики художественной культуры может обуславливаться социальными и идеологическими заказами культурной политики, представленной сегодня системами формирования национальной идентичности, воспитания патриотизма и гражданственности. Патриотизм есть феномен рационально-чувственного проживания смыслов, которые реализуют связь человека с событиями прошлого, настоящего и будущего. Поэтому рассмотрение художественной культуры является сложным, представляющим и суть художественности как образа включенности реальности в создаваемом произведении, так и устремленности к осознанию ценностных приоритетов жизни. Именно в этом состоит необходимость понимания того, что есть культура и каковы ее художественные реалии, как арсенал эффективности формирования ценностей патриотической направленности.

Художественная культура в современном мире имеет тенденцию к расширению своего ресурсного арсенала формирования патриотического духа нации. Человечество наполняется поисками идеологических векторов развития художественной культуры, привнесения в ее коммуникационно-воздействующее пространство ресурсов консолидации общества, способных на новых уровнях противостоять гуманитарным рискам. Эстетико-аксиологические модальности, претворенные в художественных произведениях, способны одно и то же событие позиционировать и как драматическое, и как патетическое, и как трагическое и т.д. Это должно достигаться средствами новых технологий, трансформирующих формы и содержание базовых транскриптов художественного пространства.

Заключение. Эстетико-аксиологическое измерение в исследовании представлено как активное преобразующееся пространство динамики разных сфер художественной культуры. Новым оказывается поиск вариантов измеряемости динамики художественной культуры средствами определения структурных единиц статики культуры и процессов, состояний, устойчивости и подвижности ее динамики, возможность введения шкалы трансформации эстетизации реальности и переход результата этого процесса в технологии культуротворчества.

Сложность проблемного пространства измерения динамики художественной культуры проявляется в специфике аксиологических доминант ментальности национального характера. Каждый народ имеет свои национальные основания художественно-эстетического резерва культурного капитала, стиля культурного развития, которые опираются на исторический контекст становления нации, сформировавшиеся культурные коды, художественные традиции и т.д. Из этих элементов образуется своеобразная матрица общекультурного развития, которая способна обеспечить единство нации и стабильность ее развития.

Поэтому эстетико-аксиологическое измерение динамики художественной культуры должно включать: систему критериев качества художественного продукта, которая фокусирует художественные, эстетические свойства, потребительский спрос на художественный продукт, комплекс технологий товарного оборота и т.д.; блок научного сопровождения позиционирования культурного продукта, в который необходимо интегрировать направления исследований, возникновение новых понятий и терминов, систематизированных по отраслям наук, изучающих динамику художественной культуры; анализ трансформации художественного образования, художественного производства, художественного позиционирования и распространения, художественного досуга и др.; общие тенденции формирования культурной политики и арт-менеджмента.

ЛИТЕРАТУРА

Крёбер, А. Конфигурация развития культуры / А. Крёбер // Антология исследований культуры. – СПб.: Университетская книга, 1997. – Т. 1.– С. 225–271.

1. Флиер, А.Я. Культурология для культурологов / А.Я. Флиер. – М.: МГУКИ, 2009. – 704 с.

2. Флиер, А.Я. Наброски к построению социокультурной картины мира в границах культурологии / А.Я. Флиер // Обсерватория культуры. – 2012. – № 4. – С. 4–11.

Поступила в редакцию 16.07.2024

УДК 316.734:81:008

Содержание понятия «лингвокультурная компетентность личности» как важной составляющей межкультурного взаимодействия

Андрейчик Н.И.
Учреждение образования «Гродненский государственный университет имени Янки Купалы», Гродно

Статья посвящена актуальным образовательным подходам, которые помогают теоретически обосновать содержание лингвокультурной компетентности как ключевого элемента межкультурного взаимодействия. В фокусе исследования находятся соотношения понятий «компетентность» и «компетенция», а также их влияние на формирование лингвокультурной компетентности. Автор определяет посредством комплексного многоаспектного анализа сущность понятия «лингвокультурная компетентность», его структуру и уровни, выделяет основные показатели сформированности данной компетентности. Лингвокультурная компетентность становится важным инструментом для успешного взаимодействия между представителями различных культур, поскольку недостаток знаний о культуре собеседника может привести к проблемам в коммуникации. Автор подчеркивает важность развития глобального мировоззрения, опирающегося на знание своей культуры и открытость к другим. Это требует изучения не только иностранных языков, но и культурных основ, что, в свою очередь, способствует предотвращению недопонимания и конфликтов, вызванных культурными различиями.

Ключевые слова: *компетентность, компетенция, лингвокультурология, лингвокультурная компетентность, межкультурное взаимодействие.*

(Искусство и культура. – 2024. – № 4(56). – С. 65–69)

The Content of the Concept of Linguistic and Cultural Competence of Personality as an Important Component of Intercultural Interaction

Andreychyk N.I.
Educational Establishment “Grodno State Medical University”, Grodno

The article addresses current educational approaches that help to theoretically substantiate the content of linguistic and cultural competence as a key element of intercultural interaction. The focus of the study is the relationship between the concepts of “competence” and “competency”, as well as their influence of the formation of linguistic and cultural competence. The author identifies the essence of the concept of linguistic and cultural competence, its structure and levels on the basis of a comprehensive multi-aspect analysis, highlights the main indicators of the formation of linguistic and cultural competence. Linguistic and cultural competence becomes an important tool for successful interaction between representatives of different cultures, since a lack of knowledge about the interlocutor’s culture can lead to communication failures. The author emphasizes the importance of developing a global worldview based on knowledge of one’s own culture and openness to others. This requires studying not only foreign languages, but also cultural foundations, which, in turn, helps prevent misunderstandings and conflicts caused by cultural differences.

Key words: *competence, competency, linguistic and cultural studies, linguistic and cultural competence, intercultural interaction.*

(Art and Cultur. – 2024. – № 4(56). – P. 65–69)

Адрес для корреспонденции: e-mail: Elsterchen1@mail.ru – Н.И. Андрейчик

В условиях глобализации и растущей взаимозависимости стран и культур важность межкультурного взаимодействия становится несомненной. Правильное понимание и уважение к культурным различиям может значительно улучшить коммуникацию между людьми, что в свою очередь способствует развитию гармоничных отношений на международной арене. Глобализация и интеграция поднимают вопросы взаимодействия в межкультурной среде, что делает исследования в области межкультурной, социокультурной и лингвокультурной компетенций особенно актуальными.

Среди задач, стоящих перед современным обществом, выделяется необходимость поддержания равенства культур и толерантности к многообразию культурных традиций. В условиях развития международных отношений особое значение приобретает лингвокультурная компетентность как важная составляющая межкультурного взаимодействия. Данная компетентность становится важным инструментом для успешного взаимодействия между представителями различных культур, поскольку недостаток знаний о культуре собеседника может привести к неудачам в коммуникации.

Цель данной статьи заключается в глубоком анализе компетентностного, культурологического и коммуникативного подходов, которые служат базой для теоретического обоснования содержания понятия «лингвокультурная компетентность личности» как важной составляющей межкультурного взаимодействия. Исследуется также роль понятий «лингвокультурология» и «компетентность», в рамках которых определяется сущность лингвокультурной компетентности через призму комплексной научной рефлексии.

Компетентностный подход. В трудах российских исследователей Т.Б. Беляевой, В.А. Болотовой, И.А. Зимней, Ю.Г. Татура, А.В. Хуторского, А.Н. Щукина, вслед за ними белорусских ученых В.И. Воскресенского, Н.В. Дроздовой, О.Л. Жук, А.В. Макарова, Н.Н. Кошеля, В.Т. Федина, посвященных изучению компетентностного подхода, природы компетентности человека, подчеркивается многосторонний, разноплановый и системный характер последней.

В современной системе образования компетенция определяется как «конечный результат процесса образования», а компетентность рассматривается как «компетенция в действии». Иными словами, компетенция – комплекс знаний, навыков, умений, приобретенных человеком, в том числе процессов обучения языку, составляющий содержательный компонент деятельности индивида. А компетентность – это свойство личности, определяющее ее способность к выполнению деятельности на основе сформированной компетенции [1].

Сопоставление терминов «компетенция» и «компетентность» позволяет описать их соотношение в нескольких научных ракурсах и определить отличительные особенности компетентности:

– *фундаментальная основа*: исследования акцентируют внимание на том, что компетентность характеризует личность как целостное явление, в то время как компетенция больше связана с конкретными профессиональными навыками и знаниями;

– *интегральная характеристика*: компетентность является интегративным процессом, объединяющим различные аспекты профессионального и личностного опыта, тогда как компетенция может рассматриваться как отдельный элемент, который способствует формированию компетентности;

– *авторитетность*: компетентность охватывает более широкий кругозор, включающий осведомленность, грамотность. Компетенция же более узко направлена и конкретна, указывает перечень вопросов, в которых данное лицо обладает познанием;

– *гибкость мышления*: компетентность включает в себя не только знания и навыки, но и способность к адаптации и гибкому мышлению при решении задач, в то время как компетенция чаще всего фиксирована и заранее определена.

Культурологический подход. Для теоретического объяснения содержания лингвокультурной компетентности личности следует рассмотреть сущность культурологического подхода. Основы указанного подхода были заложены в трудах А.Л. Бердичевского, Е.М. Верещагина, В.В. Воробьева, В.Г. Костомарова, Е.И. Пассова, С.Г. Тер-Минасовой и др. Культурологический подход подчеркивает, что через язык передаются не только грамматические и лексические конструкции, но и уникальные культурные коды, отражающие традиции, нормы и ценности общества. Посему возникает необходимость подготовки языково-культурной личности, способной эффективно взаимодействовать в многоязычной и многокультурной среде.

Как отмечает С.Г. Тер-Минасова, языковое общение в социуме детерминировано культурными факторами, что обусловило формирование нового направления в гуманитарной науке – лингвокультурологии, раскрывающей языковые процессы сквозь оптику лингвистики и культурологии, «предметом изучения которой является репрезентация в языке фактов

культуры, своеобразным продуктом которой является так называемая лингвокультура» [2].

Культурологический подход служит фундаментом для формирования лингвокультурной компетентности, которая включает в себя несколько аспектов, которые становятся ключевыми в подготовке специалистов, способных эффективно взаимодействовать в межкультурном пространстве:

– компетентностный аспект, включающий знание о грамматических и лексических особенностях языка, а также умение использовать их в различных коммуникативных ситуациях;

– культурологический аспект, подчеркивающий способность воспринимать и интерпретировать культурные реалии, отраженные в языке, что делает коммуникацию более осмысленной;

– коммуникативный аспект, связанный со способностью организовывать речевое поведение в соответствии с намерениями общения.

Лингвокультурная компетентность формирует основу для успешного межкультурного общения. Одной из сложностей, с которой сталкиваются исследователи, является необходимость интеграции этих аспектов в единое целое, что и приводит к многообразию определений рассматриваемого понятия.

Вопрос лингвокультурной компетентности приобретает особую значимость в контексте образовательного пространства, где интеграция языкового и культурного компонентов имеет решающее значение для формирования полноценных коммуникативных умений. Описываемую компетентность можно трактовать как сочетание языковых навыков и знаний о культуре, что позволяет не только понимать, но и адекватно интерпретировать культурные контексты.

В большинстве проанализированных нами работ лингвокультурная компетентность не рассматривается в качестве самостоятельной ключевой компетентности, а лишь входит в состав языковой, коммуникативной, межкультурной, профессиональной компетентности, общей культуры личности и т.д.

Л.С. Городецкая определяет лингвокультурную компетентность как «часть культурной компетентности личности, которая проявляется в общении и представляет собой совокупность взаимосвязанных представлений об общих нормах, правилах и традициях вербального и невербального общения в рамках данной лингвокультуры» [3].

А.А. Подгорбунских видит лингвокультурную компетентность студентов вуза как «интегративное качество специалиста, отражающее готовность и способность к взаимопониманию и взаимодействию с представителями другого лингвокультурного социума на основе овладения знаниями об иной лингвокультуре и соционормативным коммуникативным опытом с целью их реализации в различных сферах профессиональной деятельности» [4].

По мнению Ф.К. Ураковой и соавт., «лингвокультурологическая компетентность – это та часть культурной компетентности, которая ответственна за коммуникативное поведение личности в рамках данной лингвокультуры. Она определяет общение членов социума, диктуя им те или иные ограничения, нормы, правила, ритуалы, обязательные для исполнения в рамках данной культуры и являющиеся специфическими для разных национальных, религиозных, профессиональных и других сообществ» [5].

Ж.Е. Глотова трактует лингвокультурную компетентность «как комплексную способность разбираться в различных явлениях культуры и языка, взаимосвязанных друг с другом и отраженных в сознании определенной общности людей (этической, социальной, гендерной, профессиональной, возрастной и проч.) или в сознании отдельной личности как целостное ментальное образование». Структура лингвокультурной компетентности включает две составляющие: интракультурную компетентность – знание норм, правил и традиций собственной лингвокультурной общности; межкультурную (или интеркультурную) компетентность – знание общих лингвокультурных норм, правил и традиций другой лингвокультурной общности [6].

Понятие «лингвокультурная компетентность» и ее компоненты. Проведенный нами многоаспектный анализ понятий «компетентность» и «лингвокультурология» позволил нам рассмотреть лингвокультурную компетентность в качестве самостоятельной ключевой компетентности и сформулировать определение данного понятия, которое представляет собой «сложное по структуре и целостное качество личности, интегрирующее в себе систему лингвосоциокультурных знаний, коммуникативных навыков и психологических умений, выражающееся в способности и готовности участника межкультурной коммуникации эффективно осуществлять межкультурное взаимодействие с представителями иной культуры в современном поликультурном пространстве» [7].

Исходя из данного определения можно выделить три ключевых компонента лингвокультурной компетентности:

– *лингвосоциокультурные знания*, основанные на приобретенных знаниях о культуре, охватывающие представления о нормах и традициях общения, как вербального,

так и невербального, в рамках определенной лингвокультуры;

– *коммуникативные навыки*, связанные со способностью организовывать речевое поведение в соответствии с намерениями общения и умением выбирать и использовать языковые средства в зависимости от ситуации общения;

– *психологические умения*, проявляющиеся в умении устанавливать психологический контакт с собеседником, способствовать взаимопониманию и созданию благоприятной атмосферы общения.

В.Г. Зарицкая выделяет следующие показатели сформированности лингвокультурной компетентности, необходимые для успешной коммуникации в многокультурном мире, которые включают [8]:

– понимание культуры как сочетания гуманистических, духовных, языковых и культурных аспектов;

– интеграция знаний, что помогает глубже осмысливать ценности и нормы, присущие данной культуре;

– целостность восприятия индивидуального и общественного, что способствует более ясному осознанию своего места в социуме и самореализации в нем;

– сохранение и преобразование лингвокультурных ориентиров, что подразумевает как уважение к традициям, так и стремление к их обновлению и развитию.

Коммуникативный подход. В настоящее время наряду с компетентностным и культурологическим подходами исследователи особое внимание уделяют изучению коммуникативного подхода, который весьма актуален для теоретического обоснования содержания понятия «лингвокультурная компетентность личности». Обучению межкультурной коммуникации и определению роли, места и способов формирования межкультурной компетенции/компетентности в образовательном процессе посвящены работы Н.Д. Гальсковой, Д.Л. Дудович, Т.А. Меркулова, А.П. Садохина, Ю. Рот, Д.Ю. Титова, Т.А. Ткаченко, Н.В. Янкиной и др.

Процесс межкультурной коммуникации (МК) действительно представляет собой многогранное явление, исследуемое в различных науках, таких как лингвистика, философия, культурология, социология и психология, каждая из которых вносит свой вклад в понимание МК, предлагая различные определения и подходы к этому феномену. Так, согласно [9], МК включает в себя не только вербальный, но и невербальный аспекты общения между людьми разных культур. Это становится особенно важным, когда собеседники сталкиваются с «чуждостью» в восприятии и понимании культурных контекстов. Проблемы, возникающие в процессе МК, зачастую связаны с различиями в языковых структурах, социокультурных контекстах и личном опыте участников. А.П. Садохин видит МК как «одну из форм социальной коммуникации, спецификой которой является ее осуществление в межкультурном контексте» [10]. М.О. Гузикова интепретирует МК как «трансляцию культурных ценностей через непосредственное общение людей» [11].

Под межкультурным взаимодействием обычно понимаются контакты культурной, социальной, образовательной и т.п. направленности между представителями различных культур, в процессе которых происходит взаимообогащение и взаимовлияние друг на друга. Участниками межкультурного взаимодействия в процессе коммуникации являются не культуры как таковые, а представители этих культур. При этом каждый из собеседников объясняет имеющиеся особенности коммуникации, опираясь на собственный опыт.

Коммуникация и культура – ключевые компоненты межкультурной коммуникации. Д.С. Батарчук выделяет несколько факторов, которые играют важную роль в возникновении недопонимания [12]: различные языковые структуры: языки могут существенно отличаться своей грамматической и синтаксической структурой, что оказывает влияние на то, как люди выражают собственные мысли и идеи; неодинаковые нормы употребления: идиомы, фразеологизмы и культурно специфические выражения могут вызвать сложности при переводе или интерпретации; разный социокультурный контекст: традиции и культурные ценности, социальные нормы влияют на интерпретацию сообщений; различный уровень познания: образование и социальный статус, жизненный опыт определяют, как воспринимается и интерпретируется информация.

На наш взгляд, межкультурное взаимодействие может быть успешным, если обращать внимание на культурные традиции, конфессиональную принадлежность, этнопсихологические особенности, особенности делового этикета коммуникантов, характер исторически сложившихся отношений между этносами, социальные условия формирования личности партнера по коммуникации, гендерно-возрастные особенности взаимоотношений в стране пребывания коммуниканта.

Следовательно, можно выделить такие умения и навыки сформированности лингвокультурной компетентности как важной составляющей межкультурного взаимодействия:

– способность отбирать факты культуры и анализировать их, оценивать и сравнивать с событиями родной культуры;

– умение правильно организовать речевое поведение и эффективно реализовывать собственные коммуникативные интенции, добиваясь положительного результата;

– умение понимать собеседника и выбирать стратегии действий и принятия решений в межкультурной ситуации, создавая благоприятную атмосферу общения.

Для успешного межкультурного взаимодействия целесообразно выделить три ключевых уровня формирования лингвокультурной компетентности, каждый из которых отражает различные аспекты межкультурного взаимодействия, взаимосвязан и дополняет друг друга, формируя целостную лингвокультурную компетентность:

– *когнитивный уровень*, включающий понимание ценностей, норм и традиций, присущих различным культурам, и владение правилами вербального и невербального общения, что позволяет избежать стереотипов и проявлять уважение к иным культурам;

– *информационно-коммуникативный уровень*: умение передавать и воспринимать информацию, использовать соответствующие коммуникативные стратегии и методы, создавая условия для эффективного обмена информацией;

– *эмоционально-оценочный уровень*, связанный со способностью регулировать свои эмоции и реакции в процессе межкультурного общения, умением выражать свои чувства и воздействовать на поведение других за счет регуляции собственного поведения.

Заключение. Успешность МК определяется не только умением верно интерпретировать коммуникативное поведение носителя другой лингвокультуры, готовностью коммуникантов осознавать их культурные отличия, но и толерантно относиться друг к другу. Выработка таких ключевых навыков межкультурной коммуникации, как уважение к уникальности культуры каждого народа, чувствительность к культурным различиям, терпимость к необычному поведению, позитивное восприятие неожиданных ситуаций и реалистичные ожидания от общения с представителями других культур, может служить основой к пониманию представителей других культур и народов, урегулированию конфликтных ситуаций.

Таким образом, лингвокультурная компетентность представляет собой необходимое условие для полноценной коммуникации, которое требует глубокого понимания культурных различий и способности адаптироваться к различным социокультурным контекстам. Лингвокультурная компетентность – многогранное явление, состоящее из различных компонентов, позволяющих человеку эффективно взаимодействовать в разнообразных культурных контекстах. Значимость этой компетентности становится особенно очевидной в условиях глобализации и растущего межкультурного общения, где понимание и уважение к различным культурным традициям играет ключевую роль.

Как видим, методические поиски решения актуальной проблемы формирования лингвокультурной компетентности личности в условиях межкультурной коммуникации порождают необходимость детального изучения и описания содержания и структуры этого явления у иностранных студентов в процессе обучения иностранному языку.

ЛИТЕРАТУРА

1. Щукин, А.Н. Компетенция или компетентность: взгляд методиста на актуальную проблему лингводидактики / А.Н. Щукин // Русский язык за рубежом. – 2008. – № 5. – С. 14–19.

2. Тер-Минасова, С.Г. Язык и межкультурная коммуникация / С.Г. Тер-Минасова. – М.: Слово, 2000. – С. 14–15.

3. Городецкая, Л.А. Лингвокультурная компетентность и лингвокультурные коммуникативные компетенции: разграничение понятий / Л.А. Городецкая // Вопросы культурологии. – 2009. – № 1. – С. 48–51.

4. Подгорбунских, А.А. Феномен лингвокультурной компетентности в парадигме современного профессионального образования / А.А. Подгорбунских // Человек и образование. – 2012. – № 2(31). – С. 158–161.

5. Уракова, Ф.К. Формирование лингвокультурологической компетенции на уроках русского языка как иностранного / Ф.К. Уракова, Д.Д. Жажева, С.Н. Пханаева, И.В. Щербашина // Педагогический журнал. – 2022. – Т. 12, № 3А. – С. 248–255.

6. Глотова, Ж.Е. Лингвокультурная компетентность преподавателя высшей школы / Ж.Е. Глотова // Ученые записки Таврического национального университета им. В.И. Вернадского. Серия: Филология. Социальные коммуникации. – 2011. – Т. 24(63), № 4. – Ч. 2. – С. 231–236.

7. Андрейчик, Н.И. Теоретико-методологические подходы к обоснованию лингвокультуной компетентности личности / Н.И. Андрейчик // Вестник Полоцкого государственного университета. Серия Е: Педагогические науки. – 2019. – № 15. – С. 121–126.

8. Зарицкая, В.Г. Теоретико-методологические аспекты формирования лингвокультурной компетентности в системе профессиональной подготовки учителей-филологов / В.Г. Зарицкая // Донецкие чтения – 2018: образование, наука, инновации, культура и вызовы современности: материалы III Междунар. науч. конф. Донецк, 25 окт. 2018 г.: в 4 т. / под общ. ред. проф. С.В. Беспаловой. – Донецк: Изд-во ДонНУ, 2018. – Т. 4: Филологические науки. Культура и искусство. Библиотечное дело. – С. 29–32.

9. Теория межкультурной коммуникации: учебник и практикум для академического бакалавриата / под общ. ред. Ю.В. Тратухиной и С.Н. Безус. – М.: Издательство Юрайт, 2016. – 265 с.

10. Садохин, А.П. Введение в теорию межкультурной коммуникации / А.П. Садохин. – М.: Высшая школа, 2005. – 310 с.

11. Гузикова, М.О. Основы теории межкультурной коммуникации / М.О. Гузикова, П.Ю. Фофанова. – Екатеринбург: Изд-во Урал. ун-та, 2015. – 124 с.

12. Батарчук, Д.С. Готовность к межкультурной коммуникации как показатель развития поликультурной личности / Д.С. Батарчук // Межкультурная коммуникация: вопросы теории и практики: коллективная монография. – Брянск: Издательство Брянского филиала РАНХиГС, 2019. – С. 137–160.

Поступила в редакцию 04.09.2024

УДК 78.075:784.6:37.015.31:7.01

Особенности работы руководителя студии эстрадной песни «Шанс» в процессе развития эстетической культуры участников коллектива

Малашенко Я.Н., Жукова О.М., Кущина Е.А.
Учреждение образования «Витебский государственный университет имени П.М. Машерова», Витебск

Студия эстрадной песни «Шанс» – особый тип досугового самодеятельного коллектива, где эстетическое воспитание студентов проходит через погружение в вокально-исполнительскую среду. Благодаря систематической и целенаправленной работе руководителя студии открываются значительные возможности для расширения общего кругозора студентов, развития их коммуникативных способностей, создаются условия для самопознания и самоорганизации, воспитания музыкального вкуса и эстетической культуры.

В статье характеризуются основные направления работы руководителя студии эстрадной песни, которые делятся на три этапа и способствуют воспитанию эстетической культуры участников коллектива. Авторы рассматривают педагогические условия в контексте организации творческой деятельности студии, раскрывают их роль в мотивации студентов к обучению и творчеству. В исследовании приведены многообразные формы взаимодействия руководителя с участниками коллектива, включающие задания творческого характера, направленные на развитие музыкальных способностей солистов студии, их эстетической культуры и раскрытие творческого потенциала.

Ключевые слова: *руководитель, творческий коллектив, студия эстрадной песни «Шанс», эстетическая культура, педагогические условия, творческая деятельность.*

(Искусство и культура. – 2024. – № 4(56). – С. 70–75)

Features of the Work of the Head of the Pop Song Studio “Chance” in the Process of Shaping Aesthetic Culture of the Participants

Malashenko Ya.N., Zhukova O.M., Kushchina E.A.
Education Establishment “Vitebsk State P.M. Masherov University”, Vitebsk

The pop song studio “Chance” is a special type of leisure amateur group, where the aesthetic education of students takes place through immersion in the vocal and performing environment. Thanks to the systematic and purposeful work of the head of the studio, wide opportunities are opened for expanding the general outlook of students, developing their

Адрес для корреспонденции: e-mail: kushchinayana@mail.ru – Я.Н. Малашенко

communicative abilities, creating conditions for self-knowledge and self-organization, cultivating musical taste and aesthetic culture.

The article characterizes the main directions of the work of the head of the pop song studio "Chance", which are conditionally divided into three stages and contribute to the development of aesthetic culture of the participants. The authors consider pedagogical conditions in the context of the organization of creative activity of the studio, reveal their role in motivating students to learning and creativity. The article presents a variety of forms of interaction between the leader and the participants of the group, which include tasks of a creative nature aimed at the development of musical abilities of the soloists of the studio, their aesthetic culture and the disclosure of creative potential.

Key words: *head, creative team, pop song studio "Chance", aesthetic culture, pedagogical conditions, creative activity.*

(Art and Cultur. – 2024. – № 4(56). – P. 70–75)

Дополнительное образование молодежи в ВГУ имени П.М. Машерова ориентировано на свободный выбор студентом «той или иной области знаний и умений, на формирование его собственных представлений о мире, на развитие познавательных мотиваций и способностей» [1, с. 21]. Организация культурно-досуговой деятельности обучающихся в пространстве университета открывает перед ними большие возможности, что положительно отражается на эстетическом и нравственном воспитании будущих специалистов, способствует формированию и развитию их культуры. В состав студии эстрадной песни «Шанс» входят одаренные молодые люди, преимущественно студенты педагогического факультета, каждый из которых является лауреатом и дипломантом многочисленных конкурсов и фестивалей.

Студия эстрадной песни – особый тип досугового самодеятельного коллектива, где эстетическое воспитание студентов проходит через погружение в вокально-исполнительскую среду. Для процесса творческой деятельности студии незаменима роль руководителя коллектива, мнение и пример которого основаны на жизненном опыте и хорошем эстетическом вкусе. Работа руководителя студии эстрадной песни «Шанс» базируется на взаимопонимании, сотрудничестве и сотворчестве с участниками коллектива, что непосредственно влияет на становление их эстетических убеждений, взглядов, вкусов и идеалов. Руководитель студии эстрадной песни «Шанс» Е.А. Кущина считает, что занятия вокалом расширяют представления об окружающем мире, развивают коммуникативные способности, самопознание, развивают музыкальный вкус и эстетическую культуру студентов [2]. Важно эстетически оформить и подать материал, яркой образной речью вызвать у обучающихся положительный эмоциональный отклик на него, разбудить воображение. Основными направлениями творческой деятельности студии эстрадной песни «Шанс» являются «популяризация национальной белорусской культуры и искусства, развитие творческой инициативы и приобщение молодежи к культурным традициям» [3, с. 74].

Цель статьи – проанализировать особенности работы руководителя студии эстрадной песни «Шанс»: рассмотреть педагогические условия, способствующие успешному развитию эстетической культуры личности студента; изучить основные этапы деятельности руководителя студии, а также многообразие форм творческой деятельности участников студии.

Руководителем студии специально организованы педагогические условия, благодаря которым в процессе творческой деятельности повышаются интерес и мотивация солистов студии, а также решаются задачи, направленные на развитие эстетической культуры участников коллектива. Основными педагогическими условиями, способствующими успешному воспитанию эстетической культуры личности студента в творческой деятельности студии эстрадной песни «Шанс», являются:

– создание специальной эмоционально насыщенной творческой среды, позволяющей сформировать у студентов комплексное восприятие мира, отражающего систему национальных и мировых ценностей на занятиях в студии;

– создание проблемных ситуаций в процессе освоения всего комплекса средств художественной культуры в качестве содержательной основы нравственно-эстетического воспитания;

– применение системы творческих заданий, направленной на поэтапное усвоение произведений искусства, обладающих художественной, образовательной ценностью и национальной идентичностью, в процессе работы над репертуаром студии эстрадной песни «Шанс»;

– организация самостоятельной эстетической деятельности посредством выполнения творческих задач [4].

Создание творческой среды происходит во время индивидуальной или групповой работы в процессе решения поставленных развивающих, воспитательных и познавательных задач на занятиях студии эстрадной песни. Благоприятная творческая среда

существует на основе использования средств художественной выразительности, в процессе работы над музыкальными произведениями различных жанров, представленных разными исполнителями, различного вида аранжировками, стилистикой. Особое место отводится непосредственному общению с артистами-вокалистами, музыкантами, композиторами, поэтами, писателями, критиками. Создание руководителем культурно-эстетической воспитательной среды, позволяющей студенту включаться в самостоятельную музыкально-сценическую деятельность по усвоению эстетических ценностей и идеалов, является важной частью работы студии.

В процессе развития эстетической культуры студентов необходимо постоянное *обеспечение проблемности* в содержании творческой деятельности. В ходе работы над освоением средств художественной культуры и посредством анализа произведения музыкального искусства обучающиеся осознают значение национальных и мировых ценностей, решая при этом проблемы нравственно-эстетического воспитания. Актуальным в процессе развития эстетической культуры участников студии является обеспечение взаимодействия в условиях благоприятной психологической атмосферы.

Важнейшим условием для развития эстетической культуры студентов является *применение системы творческих заданий*, ориентированной на поэтапное изучение и усвоение национальных ценностей. Интеграция различных видов творческой деятельности в сочетании с театрализованными элементами при работе над исполнительским материалом позволяет воздействовать на эмоциональную и интеллектуальную сферы участника коллектива с целью развития эстетической культуры каждого из них.

В процессе *самостоятельной эстетической деятельности* студентов и при выполнении творческих задач проявляются их эмоциональная отзывчивость и целостное восприятие исполняемых произведений. Развитие всех компонентов эстетической культуры зависит от степени включения личности в активную творческую деятельность. Преобразовательная по своей сути, она удовлетворяет естественную потребность личности в самореализации, в ходе которой создается нечто субъективно или объективно новое.

Необходимые педагогические условия способствуют реализации разнообразных форм деятельности в процессе занятий студии эстрадной песни «Шанс»: подбор песенного репертуара; репетиционная деятельность; творческое общение и обмен опытом между творческими коллективами; концертная деятельность; участие в фестивалях и конкурсах. Многообразие форм творческой деятельности на занятиях студии раскрывает творческий потенциал каждого студента, его индивидуальных особенностей и развивает эстетическую культуру.

Деятельность руководителя коллектива можно условно разделить на три этапа. Первый этап включает в себя организацию педагогом работы по активизации участников коллектива к самостоятельному поиску информации эстетического содержания. На втором этапе руководитель оказывает помощь и направляет студентов в осмыслении новой информации и создании ее критической оценки. Третий этап заключается в потребности самого студента реализовать себя в творческой деятельности.

Первый этап работы руководителя студии подразумевает освоение студентами новой информации эстетического содержания. Здесь происходит активизация участников коллектива к самостоятельному поиску информации и реализации таких форм деятельности, как подбор песенного репертуара, разучивание и работа над сольными и коллективными произведениями, изучение интересных фактов из жизни и творчества их авторов.

Развитие эстетической культуры напрямую связано с развитием широкого музыкального кругозора и пониманием музыкального искусства. Вокальное исполнение является одним из факторов развития музыкального вкуса и эстетической культуры, ведущая роль в котором отводится музыкальному репертуару. Руководитель студии эстрадной песни «Шанс» предъявляет определенные требования к подбору песенного репертуара: познавательность, высокая художественность, простота и яркость мелодии, разнообразность характера, доступность, созидательность, последовательность.

Репертуар оказывает особое влияние на формирование гражданственности и патриотизма студентов, эстетическое воспитание творческой личности, развитие эмоционально-чувственной сферы участников коллектива. При формировании репертуара необходимо руководствоваться следующими принципами: идейная направленность, художественная ценность и эстетическая значимость произведений, педагогическая целесообразность, доступность музыкального и литературного текстов, разнообразие жанров и стилей, соответствие возможностям и возрасту студентов. Данная точка зрения высказывается в научных публикациях Е.А. Кущиной: «Правильно

подобранный репертуар обеспечивает возможность решения художественно-творческих и воспитательных задач одновременно» [2, с. 46].

Песенный репертуар студии эстрадной песни «Шанс» состоит из высокохудожественных произведений, имеющих большое воспитательное и познавательное значение. В репертуар входят песни композиторов-классиков, современных белорусских и российских авторов (Е. Атрашкевич, И. Дунаевский, О. Елисеенков, П. Еременко, Ф. Жиляк, И. Лученок, В. Мулявин, А. Пахмутова, В. Резников, М. Фрадкин, А. Чепиков, Е. Олейник, В. Шмат, Е. Курчич и др.), белорусские народные песни, а также авторские песни. Апробированный на практике музыкальный репертуар студии составляет «фонд», который нужно постоянно использовать в работе с участниками коллектива.

В процессе разбора произведений из нового репертуара каждому участнику коллектива предлагается творческое задание «Найди сюжетное сходство»: подобрать соответствующие сюжету разучиваемой песни художественные произведения (рассказы, повести, романы, стихи и др.), произведения изобразительного искусства (рисунок, живопись, графика, скульптура и др.), а также другие музыкальные произведения. Репертуар, посредством которого происходит музыкальное воспитание студентов, – это именно та музыкальная среда, которая и формирует любовь к музыке, художественное восприятие, нравственные установки, эстетический вкус и эстетическую культуру в целом.

На *втором этап*е, в процессе репетиционной деятельности, руководитель осуществляет работу по развитию вокальных навыков и сценического мастерства участников коллектива, что способствует проявлению эмоциональной отзывчивости и интереса к творческой деятельности. Руководитель студии уделяет особое внимание творческому общению с участниками других коллективов, артистами-вокалистами, музыкантами, композиторами, поэтами, писателями, критиками и направляет студентов к осмыслению новой информации и ее критической оценки.

Репетиционная деятельность является важной неотъемлемой частью работы коллектива. Наиболее актуальными вокальными исполнительскими навыками выступают: певческая установка; дыхание и опора звука; высокая вокальная позиция; правильное интонирование; качество звуковедения; артикуляция и дикция; ансамбль и строй. Специфические навыки, совершенствующиеся в процессе репетиции: работа с микрофоном, исполнение на сцене, целостное исполнение музыкального произведения с передачей драматургии образа. Последний отмеченный навык предполагает «объединение всех технических навыков, доведенных до автоматизма, в драматургический комплекс, передающий единый художественный образ» [5, с. 102].

В ходе репетиции участники коллектива активно обсуждают исполнительское мастерство друг друга, обмениваются впечатлениями, делятся эмоциями и рассуждают об эстетической ценности музыкальных произведений. Это дает основание утверждать, что в процессе реализации формирующего этапа эксперимента участники студии пополнили свой информационный багаж и проявили способности к критической оценке изученного материала, что соответствует первому и второму этапам развития эстетической культуры студентов.

В процессе репетиционной деятельности студентами выполняется творческое задание «Узнайте песни по ритму». Каждому участнику коллектива предлагается случайным образом выбрать песню из нового разученного или исполняемого репертуара студии, которую он должен озвучить только ритмически (воспроизвести ритмический рисунок припева одной из песен), а всем остальным участникам следует узнать и назвать это произведение, автора или исполнителя. Затем данную песню исполнить. В процессе выполнения творческого задания студенты сопоставляют свои мысли, образы, эмоции с музыкальными средствами выразительности воспринимаемого фрагмента и передают развернутую эмоционально-образную характеристику своих переживаний данного произведения.

В рамках выполнения творческого задания «Сочинение песни по кругу» участники студии в порядке очереди поют сочиненные музыкальные фразы с текстом. В процессе работы над заданием раскрываются творческие способности студентов, формируются навыки совместной деятельности и ответственность за общий творческий результат, что положительно влияет на воспитание эстетической культуры студентов.

На этапе критической оценки в работе студии эстрадной песни «Шанс» актуальными являются: контроль за качеством исполнения приобретенных исполнительских навыков; анализ и оценка конечного результата созданного художественного образа; раскрытие перспективы в работе над развитием вокальных сольных и ансамблевых навыков; создание организационного проектирования

последующего этапа работы – концертной деятельности, участия в фестивалях и конкурсах.

На *третьем этапе* работы руководителя студии у студентов формируется устойчивая потребность к реализации творческой деятельности (участие в концертах, фестивалях и конкурсах), что «открывает перспективы для профессиональной и творческой реализации молодежи, чья деятельность связана с искусством» [6, с. 271]. Работа студии эстрадной песни «Шанс» строится с использованием разнообразных форм занятий: музыкально-литературные гостиные, мастер-классы, вокальные проекты, кастинги, концерты, фестивали, конкурсы, благодаря которым приобретается опыт исполнительской практики, прививаются познавательные интересы, расширяются музыкальный кругозор, развиваются музыкальный вкус и эстетическая культура участников студии.

Концертная деятельность – одна из важнейших в жизни творческого коллектива, она имеет большое значение для творческого роста самого коллектива и его участников, а также аккумулирует все основные виды творческой деятельности студентов. Являясь логическим завершением всех репетиционных и педагогических процессов, концертная деятельность складывается из количества концертных выступлений за определенный период творческой деятельности данного коллектива. На протяжении 2023/2024 года солисты студии эстрадной песни «Шанс» приняли участие более чем в 80-ти значимых концертах и других мероприятиях.

Участие в фестивалях и конкурсах служит показателем результативной работы руководителя и достижений участников творческого коллектива, выявления профессионального, эмоционального, морального и эстетического роста студентов. По словам Ю.С. Сусед-Виличинской, фестивали и конкурсы «имеют большое воспитательное значение: оценка слушателей и жюри, а также рефлексивная деятельность участников коллектива способствуют дальнейшему творческому развитию» [7, с. 113].

С целью реализации творческого потенциала студентов студии на данном этапе также определены творческие задания. В задании «Импровизация» студентам предложено изменить разученное произведение: внести в оригинальную мелодию исполняемой песни элементы импровизации. Изменения могут касаться темпа, ритма, мелодической линии, характера произведения. В задании «Театрализация номера» участникам студии следует раскрыть сюжетную историю песни из своего сольного репертуара. В процессе реализации данной задачи возможно использование театральных костюмов, элементов мебели и другого реквизита, а также деталей сценографического оформления номера; участие других студентов. В результате творческие композиции задействованы в концертных и конкурсных номерах.

Успехи студии эстрадной песни «Шанс» позволяют говорить о сформировавшихся творческих способностях, активной деятельности, сценическом опыте, вокальном мастерстве. Упорство, настойчивость и многочисленные репетиции – все это важные составляющие успеха. Моральная поддержка и взаимопонимание привносят гармонию в коллектив, в такой атмосфере хочется работать и развиваться. В этой связи очень показательны результаты творческой деятельности студии 2023/2024 учебного года: участники студии являются победителями 16 фестивалей и конкурсов областного, республиканского и международного уровней, вследствие чего коллектив студии эстрадной песни «Шанс» ВГУ имени П.М. Машерова стал обладателем главной городской молодежной премии «Время молодых».

Все песни, исполняемые коллективом, имеют аранжировки, созданные руководителем Е.А. Кущиной, а также участниками коллектива. В 2020 году солистка студии Яна Кущина приняла участие в конкурсе по созданию фирменного стиля «Школы лидеров “Машеровцы”» на лучший текст гимна для недавно созданной Школы университета. Текст был отмечен как лучший (диплом I степени). Вместе с заведующим кафедрой музыки, кандидатом педагогических наук, доцентом С.А. Карташевым и доцентом кафедры музыки, руководителем студии эстрадной песни «Шанс» Е.А. Кущиной родились мелодия гимна и его аранжировка. Честь исполнить «Гимн Машеровцев» выпала коллективу студии эстрадной песни «Шанс». В 2023 году авторы «Гимна Машеровцев» удостоены награды Национальной академии наук за победу в Республиканском конкурсе творческих работ.

Благодаря творческому сотрудничеству с великолепным музыкантом, заведующим кафедрой музыки, кандидатом педагогических наук, доцентом С.А. Карташевым исполняемые коллективом произведения приобретают уникальное звучание. При поддержке декана факультета, кандидата педагогических наук, доцента И.А. Шараповой и ректора университета, доктора экономических наук, профессора В.В. Богатырёвой студенты имеют широкие возможности раскрывать свои таланты. Многочисленные концерты, программы,

конференции, фестивали и конкурсы различных уровней, мастер-классы, – все это наполняет яркими впечатлениями и зарядом энергии жизнь участников студии.

Заключение. Взаимодействие руководителя студии эстрадной песни «Шанс» с участниками коллектива, основанное на взаимопонимании, сотрудничестве и сотворчестве, открывает потенциал для развития у студентов эстетического отношения к искусству и творческих способностей, способствует их духовному обогащению, расширению кругозора, формированию общей культуры и личностных качеств. Создание необходимых педагогических условий и реализация разнообразных форм творческой деятельности (подбор песенного репертуара, репетиционная деятельность, творческое общение и обмен опытом между творческими коллективами, концертная деятельность, участие в фестивалях и конкурсах), а также специально разработанные творческие задания позволяют раскрыть истинные возможности каждого студента студии и сформировать эстетическую культуру.

ЛИТЕРАТУРА

1. Школяр, Л.В. Музыкальное образование в школе: учеб. пособие для студентов муз. фак. и отд. высш. и сред. пед. учеб. заведений / Л.В. Школяр. – М.: Изд. центр Академия, 2011. – 263 с.

2. Кущина, Е.А. Творческая деятельность студии эстрадной песни «Шанс»: история, опыт, перспективы / Е.А. Кущина // Искусство и культура. – 2024. – № 1. – С. 43–46.

3. Кущина, Е.А. Диалог времени и творчества / Е.А. Кущина, Г.Н. Горланова, Н.Г. Щербина // Современное образование Витебщины. – 2022. – № 2(36). – С. 73–76.

4. Малашенко, Я.Н. Условия развития эстетической культуры личности в процессе творческой деятельности студии эстрадной песни «Шанс» / Я.Н. Малашенко // Мир детства в современном образовательном пространстве: сб. ст. студентов, магистрантов, аспирантов. – Витебск: ВГУ имени П.М. Машерова, 2024. – С. 393–396.

5. Ефремова, А.С. Организация вокального ансамбля как средство развития исполнительских навыков студентов культурно-образовательного центра: выпускная квалификационная работа / А.С. Ефремова; Рос. гос. проф.-пед. ун-т, Ин-т гуманит. и соц.-эконом. образования, Каф. муз.-компьютер. технологий, кино и телевидения. – Екатеринбург, 2017. – 115 с.

6. Жукова, О.М. Фестиваль как форма реализации молодежной политики в Республике Беларусь / О.М. Жукова, С.Л. Авдеева // Повышение качества образования в условиях поликультурного социума: сб. науч. ст. – Витебск: ВГУ имени П.М. Машерова, 2017. – С. 268–271.

7. Сусед-Виличинская, Ю.С. Проектирование концертной деятельности: от теории к практике / Ю.С. Сусед-Виличинская, Н.В. Вашневская // Искусство и культура. – 2018. – № 2. – С. 113–119.

Поступила в редакцию 23.08.2024

УДК 780.08:780.614.332:331.4

Концепция и модель формирования рациональных игровых движений начинающего скрипача в условиях здоровьесберегающей исполнительской деятельности

Жагуло Т.В.
Учреждение образования «Белорусский государственный педагогический университет имени Максима Танка», Минск

Предложенные концепция и модель являются результатом поиска новых, адекватных сегодняшнему дню педагогических решений, направленных на повышение качества музыкально-инструментального обучения, базирующегося на новейших научных достижениях. В основу концепции положен принцип максимального соответствия рациональности формируемых игровых навыков скрипача его физиологическим характеристикам в непосредственной связи с физико-динамическими свойствами инструмента.

Определяющими положениями концепции служат: идеи развивающего обучения; теория субъект-субъектного взаимодействия; идея гетерохронности (неравномерности) темпов развития человека в разных возрастных периодах; концепция психофизиологического кольцевого регулирования двигательных актов; концепция системогенеза; положение о том, что развитие исполнительских навыков имеет сугубо персонифицированный характер; учение о доминанте.

Методологические основы концепции исходят из культурологического, системного, личностно ориентированного и деятельностного подходов. Теоретическая модель здоровьесберегающей исполнительской деятельности, созданная благодаря разработанной концепции, состоит из следующих блоков: целевого, диагностического, формирующе-деятельностного и результативного.

Стратегической целью представленных концепции и модели является гармоничное развитие исполнительской техники скрипача при условии максимально бережного отношения к его здоровью.

Ключевые слова: *концепция и модель формирования рациональных игровых движений начинающего скрипача, здоровьесберегающая исполнительская деятельность, диагностические методы, персонифицированная программа развития обучающегося.*

(Искусство и культура. – 2024. – № 4(56). – С. 76–80)

The Concept and Model of Shaping the Technique of Playing Movements of a Beginner Violinist in Conditions of Health-Saving Performing Activities

Zhagulo T.V.
Education Establishment “Maxim Tank Belarusian State Pedagogical University”, Minsk

The proposed concept and the model are the result of a search for new, modern-day pedagogical solutions aimed at improving the quality of musical and instrumental education, based on the latest scientific achievements. The concept is based on the principle of maximum compliance of the rationality of the violinist’s developing playing skills with his physiological characteristics in direct connection with the physical and dynamic properties of the instrument.

The defining provisions of the concept are: the ideas of developmental learning; the theory of subject-subject interaction; the idea of heterochrony (unevenness) of the rates of human development in different age periods; the concept of psychophysiological ring regulation of motor acts; the concept of systemogenesis; the idea that the development of performance skills has a purely personalized character; the doctrine of the dominant.

Адрес для корреспонденции: e-mail: tatyana.zhagulo@ mail.ru – Т.В. Жагуло

The methodological foundations of the concept are based on cultural, systemic, personality-oriented and activity-based approaches. The theoretical model of health-preserving performance activity consists of the following blocks: target, diagnostic, formative-activity and result-based.

The strategic goal of the created concept and model is the harmonious development of the violinist's performing technique, subject to the most careful attitude towards his health.

Key words: *concept and model for shaping playing movements technique of a beginner violinist, health-saving performance activities, diagnostic methods, personalized student development program.*

(Art and Cultur. – 2024. – № 4(56). – P. 76–80)

Проблема охраны здоровья граждан, в том числе и детей, в Республике Беларусь озвучена на государственном уровне и включена в ряд приоритетных направлений образования и воспитания подрастающего поколения. Свидетельством тому являются положения Концепции непрерывного воспитания детей и учащейся молодежи 2015 г., изложенного в новой редакции Кодекса Республики Беларусь об образовании 2021 г., а также Целей устойчивого развития на 2020–2030 гг. В ст. 83 Кодекса Республики Беларусь об образовании наряду с требованиями обеспечения качества образовательного процесса и компетентностного подхода прописана «…охрана жизни и здоровья обучающихся…» [1, с. 88].

Анализ результатов деятельности педагогов-практиков, научной и методической литературы по вопросам обучения игре на скрипке позволил сделать выводы о том, что эта сфера музыкального образования остро нуждается в наполнении оздоровительным компонентом. Собственный практический опыт преподавания в учреждении высшего образования побудил к началу научного исследования по указанной проблеме. Дело в том, что определенная часть студентов первого курса к началу обучения в УВО уже имеет нарушения в функционировании опорно-двигательного аппарата, которые в значительной степени связаны с некорректно сформированными ранее профессиональными умениями и навыками. Так как причинно-следственная связь характеризуется своими основаниями в начальном периоде обучения, это помогло решить вопрос с целевой аудиторией дальнейшего научного исследования. Насущная потребность сделать процесс обучения игре на инструменте комфортным, благоприятным, эффективным и максимально безопасным для здоровья детей младшего школьного возраста обусловила цель работы – изучить научные источники по теме исследования, накопленный эмпирический материал и создать концепцию и модель обучения начинающих скрипачей в условиях здоровьесберегающей исполнительской деятельности.

Концепция формирования рациональных игровых движений начинающего скрипача в условиях здоровьесберегающей исполнительской деятельности. Концепция базируется на методологических основаниях:

– общеразвивающем потенциале музыкального искусства, погружение в предметную среду которого способствует гармоническому и всестороннему развитию личности;

– формировании общеэстетических и общечеловеческих ценностных ориентаций путем приобщения подрастающего поколения к музыкальному искусству.

Ключевыми положениями концепции являются:

– идеи развивающего обучения, обеспечивающие необходимо допустимый уровень практического освоения образцов музыкального искусства, основывающиеся на «зоне ближайшего развития» обучаемого и функциональных возможностях его организма (Б.Д. Эльконин, Л.С. Выготский, В.В. Давыдов);

– теория субъект-субъектного взаимодействия, базирующаяся на гуманистически-феноменологической (синергетической) парадигме, идеях гуманистической педагогики, теории самоорганизации, самоизменения личности [2];

– идея гетерохронности (неравномерности) темпов развития человека в разных возрастных периодах, исходящая из развития тех функций, которые имеют определяющее значение в том или ином возрастном периоде (П.К. Анохин);

– теория функциональных систем (П.К. Анохин), в соответствии с которой организм человека представляет собой динамически организованную структуру механизмов различного уровня соподчинения, обеспечивающих адаптацию к условиям среды;

– концепция психофизиологического кольцевого регулирования двигательных актов (Н.А. Бернштейн), базирующаяся на принципе активности головного мозга, отвечающего за внутреннюю программу двигательных действий;

– концепция системогенеза (В.Д. Шадриков), представляющая собой психологи-

ческую структуру деятельности, состоящую из единства компонентов и их связей, которые побуждают, программируют, регулируют и реализуют деятельность, организованную для достижения конкретной цели;

– положение о том, что временные показатели передачи сигнала от клетки к клетке у всех людей различны, позволяет утверждать, что скорость формирования навыка носит сугубо индивидуальный характер, соответственно, и кривая развития исполнительских навыков имеет узко персонифицированный характер (А.Ф. Самойлов);

– понятие ритмического характера волевого сокращения, способствующее идентификации относительной неутомляемости нерва (Н.Е. Введенский).

Исходные методологические основы концепции конкретизируются в *культурологическом, системном, личностно ориентированном и деятельностном подходах.*

Культурологический подход в процессе учебно-воспитательной деятельности реализуется в приобщении учащихся к миру музыкального искусства посредством теоретического изучения и практического освоения культурного наследия в субъект-субъектной образовательной среде (С.И. Гессен, А.С. Зубра и др.).

Основные принципы культурологического подхода: мультикультурности; продуктивности; аксиологического расширения личностных смыслов культурных феноменов; организации музыкально-педагогического процесса в поликультурной образовательной среде на основе человекотворческой направленности культуры и культурного самоопределения личности [2].

Системный подход позволяет рассматривать и изучать процесс формирования исполнительских навыков начинающего скрипача целостно, в тесной взаимосвязи элементов системы, объединенных целостностью существования и невозможностью своего разделения, учитывающих физиологическую, физическую, социальную, психологическую составляющие организма индивида (И.В. Блауберг и Э.П. Юдин, Н.Н. Никулина и др.).

В данном исследовании основные принципы системного подхода: принцип цели определяет предметную составляющую исследования; целостности; иерархичности; множественности; совместимости элементов целого; развития; лабильности функций.

Личностно ориентированный подход базируется на признании личности ученика центральным звеном образовательного процесса, в котором происходит развитие индивидуально-творческих качеств обучаемого, становление его субъектности, социализации и жизненного самоопределения (Л.С. Выготский, В.А. Петровский, И.С. Якиманская и др).

Конкретизируется этот подход в принципах субъектности; гуманизации; вариативности; природосообразности.

Деятельностный подход применяется как важнейшее и эффективнейшее средство развития, совершенствования и становления профессиональных качеств личности обучающегося (Л.С. Выготский, А.Н. Леонтьев).

В рамках этого подхода выделены следующие принципы: проектирования и преобразования личности и деятельности; свободной самореализации; персонификации музыкально-образовательного процесса; направленности музыкально-педагогической деятельности на формирование целостной личности; соответствия музыкально-педагогической деятельности условиям становления и развития самомотивации и самодетерминации личности; эмоциональной включенности в музыкально-педагогическую и учебно-музыкальную деятельность [2].

Центральными положениями теории являются:

– перспективность формирования постановочных навыков, базирующаяся на индивидуальных особенностях физиологического строения опорно-двигательного аппарата обучающегося и открытости постановочных навыков для системы формирования последующих исполнительских движений;

– природосообразность музыкально-образовательной деятельности по обучению игре на инструменте, предоставляющая возможность использования потенциала функциональных резервов организма обучаемого в строгом соответствии с его адаптационными возможностями;

– формирование рациональных игровых движений согласно с оптимальными физиологическим и психологическим режимами готовности игрового аппарата, основанными на допустимой ортопедичности игровых движений, соответствии игровых нагрузок функциональным возможностям организма обучаемых;

– тестовая диагностика специальных двигательных качеств и задатков обучающегося для формирования педагогически обоснованной программы персонифицированного его развития, обеспечивающей бережное отношение к здоровью обучаемых [3].

Дополнительными уточняющими нашу концепцию компонентами выступают:

– историко-педагогический анализ музыкального образования и его теоретических позиций, обусловливающий методологические основы здоровьесберегающей исполнительской деятельности;

– учет тенденций и особенностей начального этапа развития музыкального скрипичного исполнительства и периодизации развития исполнителя;

– анализ физиологии двигательных актов применительно к исполнительской деятельности скрипача и формулировка новых принципов работы с обучающимся и его исполнительским аппаратом [3].

Модель формирования рациональных игровых движений скрипача в условиях здоровьесберегающей исполнительской деятельности. На основе разработанной концепции была создана теоретическая модель здоровьесберегающей исполнительской деятельности, являющаяся гомоморфной, идеальной, прогностической, отражающей природу педагогического объекта [4].

Модель состоит из нескольких блоков: *целевого, диагностического, формирующе-деятельностного и результативного.*

Целевой блок определяет цель – формирование рациональных игровых движений скрипача в условиях здоровьесберегающей исполнительской деятельности. Достижение цели осуществляется посредством выдвинутых подходов: культурологического, системного, личностно ориентированного, деятельностного и раскрывающих их принципов.

Диагностический блок включает: методы исследования (кроссекциональный, пролонгированный, педагогическое наблюдение, экспериментальное моделирование, системный анализ, анкетирование, статистические методы обработки информации, сопоставление данных оценки показателей, прогнозирование, проектирование); этапы и методы диагностики (неинструментальные методы диагностики – изучение психолого-педагогической документации об обучающемся, анализ медицинской документации, опросы и беседы с родителями и учениками; инструментальные методы диагностики: антропологическая и антропометрическая диагностика – изучение индивидуальных особенностей и функциональных нарушений в опорно-двигательном аппарате, измерение антропометрических показателей; тестовая диагностика – измерение физиометрических показателей, отражающих уровень физического развития и функциональные возможности организма, диагностика специальных двигательных качеств, исследование психологических параметров личности обучающегося).

Формирующе-деятельностный блок представлен: распределением учащихся по группам, отражающим уровень здоровья обучающихся, и *персонифицированной программой развития ученика* на основе здоровьесберегающей обучающей деятельности.

В основу критериев распределения учеников по группам здоровья положен принцип функционального состояния их систем организма. Группа А (норма) – абсолютно здоровые дети. Группа здоровья Б – имеются незначительные отклонения. Группа здоровья В – характеризуется слабовыраженными или начальными стадиями заболеваний. Группа здоровья Г – наблюдаются различные заболевания.

На основе результатов, полученных в ходе диагностических процедур, для каждого будущего скрипача разрабатывается персонифицированная программа обучения, которая включает: учет индивидуально допустимых игровых и психических нагрузок; применение разгрузочных и релаксационных методик с целью снятия психоэмоционального и физического напряжения; выполнение специальных динамических разминок, упражнений, дыхательной и пальчиковой гимнастики, тренирующих мысленным действиям-представлениям скрипичных движений; использование специального инвентаря.

Результативный блок, обеспечивающий формирование исполнительской техники скрипача исходя из здоровьесберегающей обучающей деятельности (достаточная свобода игрового аппарата и естественность исполнительских движений, открытость элементов исполнительской системы обучающегося для формирования навыков более сложного уровня, становление стрессоустойчивости психики и поведенческой гибкости исполнителя и др.), обусловливающий достижение педагогом-музыкантом единства целей-результатов реализации предложенной модели.

Заключение. Эффективным направлением в повышении качества формирования исполнительской техники скрипача является организация педагогического взаимодействия учителя и ученика в условиях здоровьесберегающей обучающей деятельности.

Созданные концепция и модель формирования рациональных игровых движений скрипача в условиях здоровьесберегающей исполнительской деятельности,

ее теоретические позиции, системообразующие элементы и блоки выполняют стратегическую цель, а также отвечают за возложенные на них функции, опосредованные проблематикой данной работы – сформировать качественную исполнительскую технику при максимально бережном отношении к здоровью обучаемых.

Достижение цели осуществляется на основе перечисленных ранее подходов. Используемые естественнонаучные методы исследования, неинструментальные и инструментальные методы диагностики, предполагающие накопление эмпирической информации о физическом и психологическом развитии начинающего скрипача, функциональных возможностях организма обучаемого, проектирование персонифицированной программы развития ученика призваны обеспечить комфортные условия для музыкально-исполнительского развития ребенка на максимально допустимом уровне его функциональной и психоэмоциональной активности. Формирование исполнительской техники скрипача на основе здоровьесберегающей обучающей деятельности достигается единством целей-результатов предложенных концепции и модели.

ЛИТЕРАТУРА

1. Кодекс Республики Беларусь об образовании: 14 янв. 2022 г., № 154-З: принят Палатой представителей 21 дек. 2021 г.: одобр. Советом Респ. 22 дек. 2021 г.: Кодекс вступает в силу с 27 янв. 2022 г. // Нац. реестр правовых актов Респ. Беларусь. – 2022. – 2/2874. – 291 с.

2. Полякова, Е.С. Педагогические закономерности становления и развития личностно-профессиональных качеств учителя музыки: монография / Е.С. Полякова. – Минск: ИВЦ Минфина, 2009. – 542 с.

3. Жагуло, Т.В. Формирование рациональных игровых движений скрипача в условиях здоровьесберегающей исполнительской деятельности / Т.В. Жагуло // Становление и развитие личности в музыкально-образовательном процессе (научно-педагогическая школа Е.С. Поляковой): коллективная монография / сост.: Е.С. Полякова, А.И. Ковалев, М.В. Иванова. – Минск: Адукацыя і выхаванне, 2022. – С. 129–141.

4. Жагуло, Т.В. Философско-теоретические основы формирования рациональных игровых движений начинающего скрипача в условиях здоровьесберегающей исполнительской деятельности: монография / Т.В. Жагуло. – Минск: БГПУ, 2023. – 160 с.

Поступила в редакцию 30.09.2024

УДК 77:[7.092+7.079]

Особенности подготовки проектов по фотографике для международных конкурсов

Мандрик А.В.
Учреждение образования «Витебский государственный технологический университет», Витебск

Предметом исследования является подготовка конкурсного проекта по фотографике для участия в фестивале-конкурсе «Мельница моды». Программы республиканских и международных конкурсов предполагают качественную подготовку работ, немаловажную роль в этом процессе занимает преподаватель, под руководством которого студенты проходят все отборочные этапы и успешно представляют зрителю и жюри свои итоговые произведения. В материале описывается роль преподавателя в период подготовки к конкурсу. Ключевым элементом этой роли выступает создание благоприятной атмосферы для обсуждения идей, когда каждый участник может свободно выражать свои мысли и предлагать решения.

В данной научной публикации собраны основные принципы создания успешной серии фотографических работ. Рассмотрена трансформация исторических прототипов в новые визуальные образы. Описаны ключевые понятия процесса подготовки к фотосъемке. Подробно освещены особенности подготовки конкурсных фотопроектов, изучены понятия стилизации, композиции, работа с графическими редакторами. На примере проекта «Цудоўная намітка» (серии фотоснимков), автор которого стал финалистом и победителем фестиваля-конкурса «Мельница моды», заостряется внимание именно на исследовании культурных ценностей нашей страны, их истории, преобразовании и использовании в творчестве.

Основными принципами успешной конкурсной фотосъемки являются четкая цель и задачи, тщательное планирование, правильная работа со светом, креативность и профессиональная обработка фотографий. Соблюдение указанных правил позволит создать эффективные и привлекательные кадры, которые максимально сформируют желаемый образ.

Ключевые слова: *конкурсный фотопроект, фотосъемка, стилизация, композиция, организация съемки, технические аспекты, художественная ценность.*

(Искусство и культура. – 2024. – № 4(56). – С. 81–85)

Features of Preparing Photography Projects for International Competitions

Mandrik A.V.
Education Establishment “Vitebsk State Technological University”, Vitebsk

The subject of the research is the preparation of a competitive photography project for participation in the festival-competition “Mill of Fashion”. Participation in national and international competitions presupposes good preparation of works, an important role in this process is played by a teacher, under whose guidance students go through all the qualifying stages and successfully present their final works to the audience and the jury. The article describes the role of the teacher in the process of preparing for the competition. A key element of this role is to create a favorable atmosphere for discussing ideas, where each participant can freely express their thoughts and propose solutions.

The article contains the basic principles of creating a successful series of photographic works. The transformation of historical prototypes into new visual images is considered. The key concepts of the process of preparing for photography are described. The features of the preparation of competitive photo projects are described in detail, the concepts of stylization, composition, and work with graphic editors are studied. Using the example of the project “Tsudoynaya Namitka”, a series of photographs, the author of which became a finalist and winner of the Mill of Fashion festival-competition, focuses on the study of cultural values of our country, their history, transformation and use in creativity.

As a result, the main principles of successful competitive photography are: clear goals and objectives, careful planning, proper work with light, creativity and professional photo processing. Compliance with these rules will allow you to create effective and attractive shots that maximize the desired image.

Key words: *competitive photo project, photography, stylization, composition, organization of shooting, technical aspects, artistic value.*

(Art and Cultur. – 2024. – № 4(56). – P. 81–85)

Адрес для корреспонденции: e-mail: skirmakova@mail.ru – А.В. Мандрик

В рамках дисциплин «Основы фотографии», «Фотография», «Техники фотографии» студенты всех специальностей факультета дизайна УО «ВГТУ» не только знакомятся с основными аспектами фотографирования, но и участвуют в различных проектах. Программы республиканских и международных конкурсов предполагают качественную подготовку работ, немаловажную роль в этом процессе занимает преподаватель, под руководством которого студенты проходят все отборочные этапы и успешно представляют зрителю и жюри свои итоговые прозведения. Проект, описываемый в нашем исследовании, заостряет внимание именно на изучении культурных ценностей Беларуси, их истории, трансформации и использовании в творчестве. Проект «Цудоўная намітка», занявший первое место на «Мельнице моды» в 2024 году, посвящен традиционному славянскому головному убору – намитке.

В рамках подготовки конкурсного проекта по фотографике важно обратить внимание на несколько ключевых аспектов, которые помогут создать запоминающуюся и яркую работу. Первый шаг заключается в выборе темы, актуальной, интересной и резонирующей со зрителем. Это может быть отражение культурных особенностей, социальных проблем или поиска красоты в повседневной жизни. Описываемый проект – серия фотоснимков, автор которого стал финалистом и победителем фестиваля-конкурса «Мельница моды» под руководством старшего преподавателя кафедры дизайна и моды УО «ВГТУ» А.В. Мандрик.

Цель статьи – определение особенностей подготовки конкурсных фотопроектов, изучение ключевых понятий стилизации, композиции, работы с графическими редакторами.

Республиканский фестиваль-конкурс моды и фото «Мельница моды» проходит ежегодно на протяжении уже многих лет начиная с 2001 года. Это не просто конкурс, а модный форум общегосударственного значения для поддержки молодых дизайнеров одежды, мастеров фотографии, стилистов и визажистов. Фестиваль-конкурс имеет три этапа. Для номинации «Фото» первый этап включает в себя подготовку и оценку жюри портфолио участников. Второй этап – отбор финалистов, когда объявляется тема, раскрыв которую конкурсант предоставляет в оргкомитет серию работ на цифровом носителе. Лучшие работы, утвержденные жюри, печатаются на холстах и экспонируются на финальной выставке (третий этап).

Первоначально разрабатываются концепция и сценарий. Продумывается, каким образом выбранная тема будет представлена. На этом этапе можно создавать мудборды и эскизы, собирая визуальные идеи, которые вдохновят участников на фотосъемку. Ключевым аспектом является внимание к деталям: текстуры тканей, цветовые палитры и аксессуары формируют единый художественный нарратив. Каждая фотосессия требует тщательной предыстории, раскрывающейся через образы. Модели становятся не просто носителями вещей – они рассказывают истории, отражая дух времени и тенденции.

Затем следует этап организации. Нужно позаботиться о логистике: найти подходящие локации для съемки, собрать команду.

Не меньшее внимание стоит уделить техническим аспектам: выбор освещения, оборудования и постобработки. Во время съемки необходимо учитывать множество нюансов – от ракурсов до фоновой композиции. Работа с моделью превращается в диалог, где только совместная деятельность позволяет достичь нужного результата.

Наконец, выбранные фотографии должны быть представлены в красивом формате, подчеркивающем их уникальность и предлагаемую концепцию.

Стилизация фотосъемки. В мире моды портрет становится не просто изображением, а выразительным инструментом, передающим атмосферу и эмоции. При подготовке работ, а именно фэшн-фотографий, важно рассмотреть такое понятие, как стилизация. Стилизация – это один из ключевых аспектов визуального восприятия фотографии, который помогает передать настроение, атмосферу и концепцию снимка. Принципы использования стиля в фотографиях включают в себя выбор цветовой палитры, композицию, освещение и текстуры.

Стилизация портрета в фэшн-фотографии состоит из множества элементов, от выбора моделей до тонкости композиции. Это целое искусство, где осмысленное взаимодействие света и тени создает драматические эффекты, подчеркивая уникальность стиля.

Для стилизации источники вдохновения можно найти в любой сфере. Это простые бытовые предметы, флора или фауна, различные ситуативные сюжеты, исторические прообразы, творчество художников.

С целью достижения гармонии в изображении учитывается цветовая гамма, которая может варьироваться от пастельных тонов до ярких контрастов. Композиция, в свою очередь, играет решающую роль в восприятии содержания фотографии: правило третей, естественных линий и баланс объектов

создают привлекательную и запоминающуюся картину.

Освещение также является неотъемлемой частью стилизации. Мягкий рассеянный свет обладает романтичным настроением, тогда как жесткие тени добавляют драмы и напряжения. Текстуры, будь то гладкие поверхности или грубые материалы, могут обогатить изображение и сделать его более многослойным.

Таким образом, стилизация портрета в фэшн-фотографии – сложный, но увлекательный процесс, позволяющий создать визуальный диалог и оставить незабываемый след в мире искусства. Можно утверждать, что один из начальных этапов работы над конкурсным проектом – это именно стилизация предложенной оргкомитетом темы.

Организаторы конкурса предлагают темы, по которым участники готовят свои проекты. В 2024 году темой для финалистов номинации «Фото» явилась «Мода и стиль в фотографии. Символы Беларуси». После объявления темы у участников было некоторое время на полную реализацию проекта – от поиска идеи до воплощения цифровых историй в фотохолсты.

Одним из участников стала студентка четвертого курса специальности «коммуникативный дизайн» УО «ВГТУ» Дарья Наговицына. Вместе со своим руководителем финалистка обсудила предполагаемые темы, которые не только несли в себе запоминающийся визуальный язык, но и отражали бы символы Беларуси. Трансформация исторических прототипов в новые визуальные образы представляет собой увлекательный процесс, в котором переплетаются элементы прошлого и современности. В подобной метаморфозе традиционные фигуры и сюжеты обогащаются новыми контекстами и значениями. Каждая эпоха оставляет свои следы в визуальных символах, и, переосмысливая их, художники создают уникальные интерпретации.

Для стилизации портретов и современной интерпретации в фотографии было выбрано исследование традиционного славянского головного убора – намитки, яркой отличительной особенностью белорусского костюма. Намитка – особый головной убор так называемого рушникового типа. Такой головной убор был у всех славянских народов.

Это аутентичный головной убор, унаследованный славянами от далеких индоарийских предков. Имеет аналоги в ряде культур Ближнего Востока и Азии: хиджаб у мусульман, тюрбан у персов, чалма у индусов, практически намитка у китайской народности бай (белый) и многие другие. На территории Беларуси дольше всего намитка сохранялась в некоторых районах Полесья. Ранее использовалась повсеместно восточными славянами.

Классическая намитка представляет собой полосу из очень тонкого белого полотна шириной от 30-ти до 70-ти сантиметров и длиной от 3-х до 5-ти метров, которую определенным образом завязывают вокруг головы, пропуская под подбородком. Было более 30 способов повязывания намитки. Чаще всего один конец пропускали под подбородком и драпировали в фалды над плечом, а второй свисал на спину. Концы полотнища украшались вышивкой, кружевом, плетением. Само полотнище ткалось из лучших сортов льна или конопли. Носилась намитка замужними женщинами и впервые повязывалась на свадьбе. В целом имела важное обрядовое значение.

Процесс фотосъемки модели с национальными головными уборами – это удивительное путешествие в мир традиций и культурных особенностей. Каждый головной убор рассказывает свою уникальную историю, связывая визуальный ряд с корнями народа.

Для создания финальной серии было использовано 6 видов завязывания намитки, также в образе применено кружево, являющееся наследием кафедры дизайна УО «ВГТУ».

В результате получены изображения, которые не просто зафиксировали съемку, а стали артефактами культуры, где присутствует глубокое уважение к традициям и искусству.

После этапа стилизации уделяется внимание композиции кадра.

Композиция. Композиция играет важную роль в создании привлекательных фотографий. Она помогает организовать элементы на снимке таким образом, чтобы вызвать эмоции у зрителя и гармоничное общее впечатление. Хорошо выполненная композиция позволяет выделить главный объект съемки и подчеркнуть его важность, что визуально улучшает презентацию идеи.

Одним из основных принципов композиции является правило третей. Это означает, что изображение делится на девять равных частей с помощью вертикальных и горизонтальных линий. Главный объект снимка следует расположить вблизи пересечения линий, что позволяет достичь баланса и визуального интереса. Именно это правило применено для компоновки крупных портретов.

Еще одним немаловажным аспектом композиции является использование линий и форм. Линии и формы могут быть актуальны для визуального направления взгляда зрителя и создания движения на фотографии.

Например, линии драпировок на головном уборе (намитке) или аксессуарах направляют взгляд на характеристику объекта.

Следует учитывать и принципы баланса/масштаба в композиции. Баланс может быть достигнут путем расположения объектов снимка симметрично или асимметрично. Это позволяет создать гармоническое ощущение и сохранить равновесие на фото. Масштабы объектов также учитываются при достижении визуального интереса. Например, большой объект может занимать основную часть снимка, а маленькие – служить композиционными деталями для создания глубины и контекста.

Материал после фотосъемки является сырым и требует подготовки к печати. На этом этапе автор занимается ретушью.

Ретушь фотографий. Неотъемлемая часть фотосъемки – обработка и ретушь фотографий. Точная цветокоррекция, удаление дефектов, улучшение качества – все это делает полученные кадры еще более привлекательными и качественными.

Ретушь фото в графических редакторах – искусство, требующее мастерства и внимания к деталям. Ведение работ по обработке изображений может варьироваться от простых корректировок, таких как исправление цветового баланса и яркости, до сложных манипуляций, включающих удаление ненужных объектов и создание эффектов, подчеркивающих индивидуальность каждого снимка.

Современные графические редакторы, как например Adobe Photoshop или Lightroom, предлагают широкий спектр инструментов для достижения желаемого результата. Использование слоев, масок и фильтров позволяет создавать многослойные композиции, придавая фотографиям больше глубины и выразительности. Важным аспектом ретуши выступает сохранение естественности изображения, что требует тонкого вкуса и понимания, когда следует вносить изменения, а когда лучше оставить фото в его первоначальном виде.

Ретуширование – это не просто технический процесс, но и творческое выражение, позволяющее передать настроение и атмосферу момента. Итоговый результат должен гармонично сочетать художественные идеи и визуальную реальность, создавая уникальный образ, который будет привлекать и восхищать зрителей.

Отснятый материал импортировался в Ligtroom, где проходила его цветокоррекция. Детальную ретушь портрета проводили в Adobe Photoshop.

После ретуши требуется подготовить изображения для печати, выбрать нужный формат расширения файла и сделать цветопробы.

Допечатная подготовка фотографий. Допечатная подготовка фотографий – ключевой этап в процессе печати, влияющий на итоговое качество изображения. Данный процесс включает в себя несколько важнейших аспектов: выбор разрешения, цветовой коррекции, а также форматирования файлов.

Первым шагом является определение необходимого разрешения изображения, которое должно соответствовать стандартам печати. Обычно для качественной печати рекомендуется использовать разрешение не ниже 300 точек на дюйм (dpi). Это обеспечивает четкость и насыщенность цветов, которые так важны для восприятия фотографии.

После настройки разрешения следует перейти к цветовой коррекции. Использование правильной цветовой модели, такой как CMYK, позволяет избежать искажений при печати. Настройка яркости, контраста и насыщенности тоже играет ключевую роль в достижении желаемого визуального эффекта.

Форматирование файлов – еще один аспект, который нельзя игнорировать. Наиболее распространенные форматы для печати – TIFF и PSD, обеспечивающие высокий уровень сохранения качества. Наконец, проводится финальная проверка всех деталей перед отправкой материалов в печать, чтобы избежать неприятных сюрпризов.

Работа со всеми элементами, перечисленными в нашем исследовании, требует высококвалифицированного подхода; студент должен уметь интуитивно чувствовать, какой стиль наиболее соответствует замыслу и как наилучшим образом подчеркнуть индивидуальность каждого кадра. Именно поэтому роль преподавателя в подготовке студенческого проекта на конкурс представляет собой многоаспектное взаимодействие, направленное на максимизацию потенциала обучающихся и достижение высоких результатов. Прежде всего, преподаватель становится не только экспертом в своей области, но и наставником, способным вдохновлять и мотивировать студентов на пути к профессиональному росту.

В процессе подготовки к конкурсу преподаватель организует учебный процесс таким образом, чтобы задействовать все доступные ресурсы: проводятся тематические лекции, мастер-классы и семинары, что позволяет студентам углубить свои знания и развить необходимые навыки. Ключевым элементом этой роли является создание благоприятной

атмосферы для обсуждения идей, когда каждый участник может свободно выражать собственные мысли и предлагать решения.

Кроме того, преподаватель активно участвует в процессе критической оценки представленных проектов, обеспечивая конструктивную обратную связь. Это помогает студентам понять сильные и слабые стороны их работы и вносить необходимые улучшения. В конечном итоге роль преподавателя выходит за рамки обычной передачи знаний; он становится своеобразным трамплином для творческого и профессионального роста.

Принципы успешности. Конкурсные фотопроекты – увлекательный и творческий процесс, требующий тщательной подготовки. Можно выделить несколько принципов, соблюдение которых либо качественное исполнение которых поможет достичь наилучшего результата.

Сначала необходимо определить тему фотопроекта, которая станет как интересной для участников, так и актуальной. Это может быть что угодно: от городской архитектуры до портретов людей, от природы до абстрактного искусства. Тему предлагает оргкомитет.

Автор вместе с руководителем стилизует предложенную тему.

Далее следует подобрать локацию и фон для своих фотографий. Выбрать место, которое соответствует контексту. Фон должен быть чистым, эстетичным и не отвлекать внимание от главного объекта фотографии. Правильно подобранная локация и фон сформируют атмосферу, помогут передать нужные эмоции и ассоциации.

Следующий принцип – правильное освещение. Оно играет важную роль в конкурсной фотосъемке, так как может изменить восприятие от работы. Свет используется таким образом, чтобы подчеркнуть главные достоинства и качества предложения конкурсанта. Весьма интересен эксперимент с различными источниками света, тени и контрастами для создания эффектных и запоминающихся изображений.

Еще один важный принцип – правильный подбор моделей или объектов для съемки. Модели или объекты должны отражать магистральную идею.

И последнее, но не менее актуальное – маркетинговая стратегия. Каждая конкурсная фотография должна быть частью собственной общей маркетинговой стратегии. Автор разрабатывает концепцию на основе позиционирования своей идеи. Удостоверяется, что фотографии соответствуют его целям и помогают достичь желаемого результата.

Соблюдение данных принципов, на наш взгляд, является ключевым фактором успеха в конкурсной фотосъемке.

Заключение. Основными принципами удачной конкурсной фотосъемки являются: четкая цель и задачи, тщательное планирование, правильная работа со светом, креативность и профессиональная обработка фотографий. На этапе стилизации темы всегда остается актуальным использование исторических объектов или событий.

Соблюдение этих правил позволит создать эффективные и привлекательные кадры, которые максимально сформируют желаемый образ и помогут достигнуть значительных результатов в различных фотоконкурсах [1–4].

ЛИТЕРАТУРА

1. Стилизация // Новый энциклопедический словарь изобразительного искусства: в 10 т. – СПб.: Азбука-классика, 2008. – Т. 9. – С. 251–259.

2. Жилина, Н.В. Архаический головной убор (археология, этнография, народное искусство) / Н.В. Жилина / Stratum plus. – 2010. – № 6. – С. 255–267.

3. Мандрик, А.В. Создание имиджевого фотопродукта в рамках учебного процесса / А.В. Мандрик, Н.С. Захарчук // Материалы докладов 56-й Междунар. науч.-техн. конф. преподавателей и студентов, Витебск, 19 апр. 2023 г.: в 2 т. / Витеб. гос. технол. ун-т. – Витебск, 2023. – Т. 2. – С. 89–91.

4. Мандрик, А.В. Современные методы фотографии. Их применение в рекламном и графическом дизайне / А.В Мандрик // Материалы докладов 56-й Междунар. науч.-техн. конф. преподавателей и студентов, Витебск, 19 апр. 2023 г.: в 2 т. / Витеб. гос. технол. ун-т. – Витебск, 2023. – Т. 2. – С. 91–93.

Поступила в редакцию 16.10.2024

« »

20 верасня ў выставачнай зале мастацка-графічнага факультэта ВДУ адкрылася фотавыстава “Зачараваны прыгажосцю” дацэнта кафедры фундаментальнай і прыкладной біялогіі Леанарда Мяржвінскага. Мерапрыемства арганізавана сумесна з Віцебскім цэнтрам сучаснага мастацтва. У экспазіцыі (куратар М. Цыбульскі) было прадстаўлена некалькі дзясяткаў здымкаў, у якіх адлюстроўваецца ўся прыгажосць беларускай прыроды. Большасць фотаработ Леанарда Міхайлавіча, чалавека творчага, адкрытага і шчыра ўлюбёнага ў сваю справу, у першую чаргу зачароўвае атмасферай зафіксаванай прыроднай з’явы. Яго глыбокія веды марфалогіі раслін і ўменне выбраць правільны ракурс дазваляюць раскрыць як асаблівасці структуры, так і эстэтыку адлюстраванага аб’екта. Аднак каштоўнасць гэтай выстаўкі не толькі ў эстэтыцы прадстаўленых работ, але і ў тым, што экспазіцыя нагадвае, якое прыроднае багацце маем мы, беларусы, і як важна яго берагчы і захоўваць.

« »

11 кастрычніка ў мастацкай галерэі В.А. Грамыкі ў г. Оршы адбылося адкрыццё выстаўкі “Краявіды Аршаншчыны” па выніках мастацкага пленэру, які праходзіў у жніўні 2024 года, у гонар 30-годдзя “Музейнага комплексу гісторыі і культуры Аршаншчыны”. Арганізатарам пленэру і выставы выступіла кафедра выяўленчага мастацтва ВДУ імя П.М. Машэрава (кураторы Д. Кузьміч і М. Цыбульскі). Да ўдзелу ў пленэры і выставе далучыліся вядомыя і маладыя мастакі з Мінска, Віцебска, Маладзечна, Ліды і Клімавічаў. У экспазіцыі прадстаўлены 63 эцюды, напісаныя на працягу 10 дзён, дзе адлюстраваны летнія матывы Аршаншчыны.

« »

17 кастрычніка ў Гарадоцкім краязнаўчым музеі ў межах прэзентацыі выстаўкі “Грані творчасці” былога дацэнта кафедры дэкаратыўна-прыкладнога мастацтва ВДУ імя П.М. Машэрава Івана Хіцько прайшла творчая сустрэча, прысвечаная юбілею гэтага знакамітага ўраджэнца Гарадоччыны. У час урачыстай часткі адбылося ўзнагароджанне І. Хіцько юбілейным медалём “80 год вызвалення Беларусі ад нямецка-фашысцкіх захопнікаў”, Ганаровай граматай упраўлення культуры Віцебскага аблвыканкама і Падзякай ад кіраўніцтва ВДУ імя П.М. Машэрава. Удзельнікі сустрэчы змаглі паслухаць успаміны юбіляра аб сваім жыцці і творчасці, пазнаёміцца з творамі мастака, дызайнера і педагога.

Выпускнік мастацка-графічнага факультэта ВДПІ імя С.М. Кірава Іван Хіцько з 1966 па 2014 год працаваў на кафедры мастацкага канструявання і методыкі працоўнага навучання, прайшоў шлях ад асістэнта да дацэнта (1991). Ён актыўна займаўся даследаваннем мастацкай апрацоўкі драўніны на тэрыторыі Беларусі, вывучаў творчасць народных разьбяроў і архітэктурны дэкор народнага жылля. На працягу ўсіх гадоў працы на факультэце ўдзельнічаў у экспедыцыйных паездках і перасоўных выставах.

За час працы ў нашай установе вышэйшай адукацыі ім апублікавана каля сямідзесяці навуковых і вучэбна-метадычных артыкулаў і дапаможнікаў. З 1966 года пад яго кіраўніцтвам было выканана каля 300 дыпломных работ. Важным накірункам творчай дзейнасці сталі шматлікія дызайнерскія распрацоўкі, праекты мастацка-канструктарскага рашэння інтэр’ераў і экстэр’ераў дамоў культуры, музеяў, клубаў, бібліятэк, добраўпарадкавання і арганізацыі гульнявых зон з выкарыстаннем малых архітэктурных форм і г.д. З 1999 года Іван Хіцько з’яўляўся членам міжнароднага журы

конкурсу майстроў народных рамёстваў і промыслаў, які праводзіцца ў час фестывалю мастацтваў “Славянскі базар у Віцебску”.

« »

30 кастрычніка ў межах святкавання 65-гадовага юбілею мастацка-графічнага факультэта ВДУ імя П.М. Машэрава адбылося адкрыццё выставы “Росчыркі часу” (куратар А. Кастагрыз) з фонду майстэрні станковай графікі, якая паўстагоддзя функцыянуе на факультэце. У гэты ж дзень адбыўся вернісаж рэтраспектыўнай выставы з фондаў МГФ у Віцебскім цэнтры сучаснага мастацтва (куратары С. Сотнікаў, А. Кастагрыз). У экспазіцыі пад назвай “Вехі мастацка-графічнага” былі прадстаўлены жывапісныя творы розных гадоў з фондаў мастацка-графічнага факультэта.

« »

1 лістапада ў ВДУ імя П.М. Машэрава пачала працу міжнародная канферэнцыя “Мастацтва і педагогіка ў сучасным свеце”, удзел у якой прынялі прадстаўнікі трох дзяржаў (Беларусь, Расія, Кітай). На пленарным пасяджэнні і ў фармаце трох секцый (“Гісторыя Віцебскай мастацкай школы, традыцыі і сучаснасць. Тэорыя і гісторыя мастацтваў”, “Актуальныя праблемы візуальных мастацтваў і дызайну”, “Інавацыйныя тэхналогіі ў мастацка-педагагічнай адукацыі”) з даследчымі работамі выступілі прадстаўнікі ВДУ – выкладчыкі мастацка-графічнага факультэта, а таксама госці нашага ўніверсітэта.

У гэты ж дзень адкрылася выстава выкладчыкаў МГФ да юбілею факультэта. У экспазіцыі жывапісныя і графічныя творы выкладчыкаў кафедры выяўленчага мастацтва, а таксама творы дэкаратыўнага мастацтва прадстаўнікоў кафедры дэкаратыўна-прыкладнога мастацтва і тэхнічнай графікі. На выставе былі прадстаўлены навуковыя і метадычныя выданні, аўтарамі якіх з’яўляюцца даследчыкі мастацка-графічнага факультэта.

« »

5 лістапада ў дзіцячай мастацкай школе № 3 “Маладзік” адкрылася персанальная выстаўка прафесара кафедры выяўленчага мастацтва ВДУ імя П.М. Машэрава Р. Фядзькова, на якой прадстаўлены пленэрныя работы, напісаныя пераважна ў 2024 годзе.

« »

14 лістапада ў Нацыянальным мастацкім музеі Рэспублікі Беларусь адбылося адкрыццё выставы вядомага беларускага жывапісца, выпускніка мастацка-графічнага факультэта 1983 года Леаніда Мядзведскага (куратар М. Цыбульскі). У экспазіцыі пад назвай “Метамарфозы колеру і вобразаў” прадстаўлена больш за 40 партрэтаў, пейзажаў і нацюрмортаў, якія выкананы ў тэхніцы гуашы. Леанід Мядзведскі на працягу многіх гадоў выкладаў у дзіцячай мастацкай школе № 1 г. Віцебска (1983–2017). Удзельнік мастацкіх выставак з 1982 года. Сябра Беларускага саюза мастакоў (1997). Удзельнік вялікай колькасці пленэраў і творчых сімпозіумаў (Беларусь, Германія, Ізраіль, Латвія, Літва, Польшча, Фінляндыя). Творы мастака знаходзяцца ў зборах Музея сучаснага мастацтва (Мінск), Віцебскага абласнога краязнаўчага музея, Музея Марка Шагала ў Віцебску, мастацкай галерэі Полацка, Музея г. Нінбурга (Германія), Музея Марка Роткі (Даўгаўпілс, Латвія), Цэнтра сучаснага мастацтва “Марс”(Масква, Расія), у прыватных калекцыях у Беларусі, Латвіі, Літве, Расіі, Францыі, Германіі, Фінляндыі, Ізраілі.

« »

Андрейчик Наталия Ивановна – старший преподаватель кафедры романо-германской филологии УО «Гродненский государственный университет имени Янки Купалы», магистр филологических наук.

Ван Мэнжун – аспирант УО «Белорусский государственный университет культуры и искусств», магистр искусствоведения.

Гефтер Ладмила Михайловна – аспирант кафедры изобразительного искусства ВГУ имени П.М. Машерова, магистр искусствоведения.

Густова-Рунцо Лариса Александровна – профессор кафедры теории и истории искусства УО «Белорусский государственный университет культуры и искусств», доктор искусствоведения, профессор.

Ефремова Ирина Владимировна – доцент кафедры режиссуры УО «Белорусский государственный университет культуры и искусств», кандидат искусствоведения, доцент.

Жагуло Татьяна Владимировна – старший преподаватель кафедры музыкально-педагогического образования УО «Белорусский государственный педагогический университет имени Максима Танка», магистр педагогических наук.

Жукова Ольга Михайловна – доцент кафедры изобразительного искусства ВГУ имени П.М. Машерова, кандидат искусствоведения, доцент.

Карнажицкая Татьяна Вадимовна – старший научный сотрудник Института философии НАН Беларуси, докторант УО «Белорусский государственный университет культуры и искусств», кандидат культурологии, доцент.

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

Костогрыз Олег Даниилович – доцент кафедры изобразительного искусства ВГУ имени П.М. Машерова, доцент.

Кущина Елена Анатольевна – доцент кафедры музыки ВГУ имени П.М. Машерова, магистр педагогики.

Лойко Ольга Брониславовна – доцент кафедры музыкально-теоретических дисциплин УО «Белорусский государственный университет культуры и искусств», кандидат искусствоведения.

Лю На – аспирант кафедры изобразительного искусства ВГУ имени П.М. Машерова, магистр педагогики.

Малашенко Яна Николаевна – старший преподаватель кафедры музыки ВГУ имени П.М. Машерова, магистр (специальность «Художественно-эстетическое образование»).

Мандрик Алёна Владимировна – старший преподаватель кафедры дизайна и моды УО «Витебский государственный технологический университет», магистр искусствоведения.

Сюэ Цзе – аспирант УО «Белорусский государственный университет культуры и искусств», магистр искусствоведения.

Хуан Пэй – аспирант УО «Белорусский государственный университет культуры и искусств», магистр искусствоведения.

Чэнь Паньинь – соискатель кафедры теории и истории искусства УО «Белорусский государственный университет культуры и искусств», магистр искусствоведения.

« »

Andreichik Nataliya Ivanovna – Senior Lecturer of Yanka Kupala State University of Grodno Department of Romanic and Germanic Philology, Master of Philology.

Wang Mengrong – postgraduate student of Belarusian State University of Culture and Arts, Master of Arts.

Gefter Ladmila Mikhailovna – postgraduate student of Vitebsk State P.M. Masherov University Department of Fine Arts, Master of Arts.

Gustova-Runtso Larisa Aleksandrovna – Professor of Belarusian State University of Culture and Arts Department of Theory and History of Arts, Dr.Sc. (Arts), Professor.

Efremova Irina Vladimirovna – Assistant Professor of Belarusian State University of Culture and Arts Department of Directing, Assistant Professor.

Zhagulo Tatyana Vladimirovna – Senior Lecturer of Maxim Tank Belarusian State Pedagogical University Department of Musical and Pedagogical Education, Master of Education.

Zhukova Olga Mikhailovna – Assistant Professor of Vitebsk State P.M. Masherov University Department of Fine Arts, Assistant ProfessorFine Arts, PhD (Arts), Assistant Professor.

Karnazhitskaya Tatyana Vadimovna – Senior Researcher of the NAS of Belarus Institute of Philosophy, Doctoral Student of Belarusian State University of Culture and Arts, PhD (Cultural Studies), Assistant Professor.

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

Kostogryz Oleg Danilovich – Assistant Professor of Vitebsk State P.M. Masherov University Department of Fine Arts, Assistant Professor.

Kushchina Elena Anatolyevna – Assistant Professor of Vitebsk State P.M. Masherov University Department of Music, Master of Education.

Loiko Olga Bronislavovna – Assistant Professor of Belarusian State University of Culture and Arts Department of Musical and Theoretical Disciplines, PhD (Arts).

Liu Na – postgraduate student of Vitebsk State P.M. Masherov University Department of Fine Arts, Master of Education.

Malashenko Yana Nikolayevna – Senior Lecturer of Vitebsk State P.M. Masherov University Department of Music, Master of Art and Aesthetic Education.

Mandrik Aliona Vladimirovna – Senior Lecturer of Vitebsk State Technological University Department of Design and Fashion, Master of Arts.

Xue Jie – postgraduate student of Belarusian State University of Culture and Arts, Master of Arts.

Huang Pei – postgraduate student of Belarusian State University of Culture and Arts, Master of Arts.

Chen Panying – applicant of Belarusian State University of Culture and Arts Department of Theory and History of Arts, Master of Arts.

« »

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

Требования к оформлению статьи:

1. Рукописи статей предоставляются на белорусском или русском языках.
2. Каждая статья должна содержать следующие элементы:
   – индекс УДК;
   – название статьи;
   – фамилия и инициалы автора (авторов);
   – организация, которую он (они) представляет;
   – введение;
   – в основной части выделяются подразделы с названиями;
   – заключение;
   – список использованной литературы.
3. Название статьи должно отражать ее содержание, быть по возможности лаконичным, вмещать ключевые слова, что позволит ее индексировать.
4. Во введении дается короткий обзор литературы по проблеме, указываются не решенные ранее вопросы, формулируется и аргументируется цель. Раздел заканчивается постановкой цели исследования.
5. В основной части автор описывает результаты своей работы с точки зрения их научной новизны и сопоставляет с соответствующими известными данными. Этот раздел делится на подразделы с пояснительными подзаголовками.
6. В заключении в сжатом виде должны быть сформулированы полученные выводы, указывающие на достижение поставленной цели, новизну и возможности применения на практике.
7. Список литературы должен включать не более 12 ссылок. Ссылки нумеруются в соответствии с порядком их цитирования в тексте. Порядковые номера ссылок пишутся в квадратных скобках по схеме: [1], [2]. Список литературы оформляется в соответствии с требованиями ГОСТа 7.1-2003. Ссылки на неопубликованные работы, диссертации не допускаются. Указывается полное название авторского свидетельства и депонированной рукописи, а также организация, которая предъявила рукопись к депонированию.
8. Статьи сдаются в редакцию объемом не менее 0,35 авторского листа (14000 печатных знаков, с пробелами между словами, знаками препинания, цифрами и др.), напечатанного через один интервал, шрифтом Times New Roman, размером 11 пт. В этот объем входят текст, таблицы, список литературы. Рисунки и схемы должны подаваться отдельными файлами в формате jpg. Статьи должны быть подготовлены в редакторе Microsoft Word.
9. В дополнение к бумажной версии статьи в редакцию сдается электронная версия материалов. Электронная и бумажная версии статьи должны быть идентичными. Адрес электронной почты университета (nauka@vsu.by).
10. К статье прилагаются следующие материалы (на отдельных листах):

– реферат (150–250 слов), который должен полно передавать содержание статьи, быть годным для публикации в аннотациях к журналам отдельно от статьи, и ключевые слова на языке оригинала;

– название статьи, фамилия, имя, отчество автора (полностью), место работы, реферат и ключевые слова на английском языке;

– номер телефона, адрес электронной почты;

– экспертное заключение о возможности публикации материалов;

– краткие сведения об авторе(ах) на русском, белорусском и английском языках: имя, отчество, фамилия автора(ов) (полностью); должность; место работы; ученая степень; ученое звание; адрес для корреспонденции (e-mail).

11. Все статьи, поступающие в редакцию журнала, подлежат обязательной проверке на оригинальность и корректность заимствований системой «Антиплагиат.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 expanatory 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 использован фрагмент работы
Константина Прашковича «Студенты».

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.