

ISSN 2222-8853



И

ИСКУССТВО И КУЛЬТУРА

№ 1(57)/2025

ИСКУССТВО И КУЛЬТУРА

НАУЧНО-ПРАКТИЧЕСКИЙ ЖУРНАЛ

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

**№ 1(57)
2025**

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

НАУЧНО-ПРАКТИЧЕСКИЙ ЖУРНАЛ
«ИСКУССТВО И КУЛЬТУРА»

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

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

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

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

SCIENTIFIC AND PRACTICAL JOURNAL
“ART AND CULTURE”

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

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

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

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

Журнал зарегистрирован
в Министерстве информации Республики Беларусь за № 838 от 23.11.2010 г.
Подписано в печать 14.02.2025. Формат 60 x 84 1/8. Бумага офсетная.
Усл. печ. л. 10,00. Уч.-изд. л. 10,35. Тираж 99 экз. Заказ 13.

Искусствоведение

<i>Цыбульскі М.Л. Леанід Анцімонаў (1934–2012): нястомны эксперыментатар, улюбёны ў мастацтва</i>	5
<i>Ремишевский К.И., Романова М.Д. Новые методики атрибуции архивного кинодокумента</i>	12
<i>Гажевская-Пешак Т.С. Образы родного края в вокально-симфонической и хоровой музыке Н. Литвина: жанрово-стилевой аспект</i>	17
<i>Лежанская П.В. Использование культурных традиций в дизайне подарочной продукции (на примере Праздника середины осени)</i>	23
<i>Медвецкий А.С. Автопортрет в творчестве белорусских художников – участников Великой Отечественной войны</i>	28
<i>Хуан Пэй. Воплощение образов героических личностей Беларуси и Китая в музыкальном искусстве XX века</i>	34
<i>Свердлова Ю.М. Морфологический детерминизм и принципы морфогенеза в контексте взаимодействия искусств (на примере малых зрелищно-сценических форм) ...</i>	39
<i>Ковалёк И.А. Изразцовое искусство Копыси второй половины XIX – XX в.</i>	45
<i>Линь Цзэхуань. Мимесис и принцип подражания искусства реальности в художественной практике Европы и Китая</i>	49
<i>Чэнь Вэньвэнь. Основные направления китайско-белорусского взаимодействия в сфере современного любительского театрального искусства</i>	54

Культурология

<i>Морозов Е.И., Морозов И.В. Искусство Востока: художественный престиж чувственного времени</i>	60
<i>Карнажицкая Т.В. Продуцирование культурного продукта в условиях актуализации импортозамещения</i>	66

Педагогика

<i>Глазырина Л.Д., Дробышева Т.Н. Принцип импровизационности в эстрадно-вокальном исполнительстве</i>	70
<i>Гончарова Е.П., Шэнь Сыцзя. Некоторые теоретические аспекты преподавания игры на китайских народных инструментах</i>	75

Хроника	80
----------------------	----

Сведения об авторах	82
----------------------------------	----

CONTENTS

Art Studies

<i>Tsybulsky M.L.</i> Leonid Antimonov (1934–2012): a Tiresless Experimenter, in Love with Art	5
<i>Remishevsky K.I., Romanova M.D.</i> New Methods of Attribution of Archival Film Documents ...	12
<i>Gazhevskaya-Peshak T.S.</i> Images of the Native Land in Vocal Symphonic and Choral Music by N. Litvin: the Genre and Style Aspect	17
<i>Lezhanskaya P.V.</i> The Application of Cultural Traditions in Gift Product Design (Based on the Mid-Autumn Festival)	23
<i>Medvetzki A.S.</i> Self-Portrait in Works by Belarusian Artists, the Great Patriotic War Participants	28
<i>Huang Pei.</i> The Embodiment of Images of Heroic Personalities of Belarus and China in the 20th Century Musical Art	34
<i>Sverdlova Yu.M.</i> Morphological Determinism and Principles of Morphogenesis in the Context of Interaction of Arts (on the Example of Small Entertainment and Stage Forms)	39
<i>Kovaliok I.A.</i> The Late 19 th – 20 th Century Tiled Art of Kopys	45
<i>Lin Zehuan.</i> Mimesis and the Principle of Imitation of Reality in the Art Practice of Europe and China	49
<i>Chen Wenwen.</i> Main Directions of Chinese – Belarusian Interaction in the Field of Contemporary Amateur Theater Art	54

Cultural Studies

<i>Morozov E.I., Morozov I.V.</i> The Art of the East: Artistic Prestige of the Sensual Time	60
<i>Karnazhitskaya T.V.</i> Production of a Culture Product in the Context of Import Substitution Relevance	66

Pedagogy

<i>Glazyrina L.D., Drobysheva T.N.</i> The Principle of Improvisation in Pop Vocal Performance	70
<i>Goncharova E.P., Shen Sijia.</i> Some Theoretical Aspects of Teaching Chinese Folk Instrument Playing	75

Chronicle	80
------------------------	----

Information About the Authors	82
--	----

УДК 7.071.1:75:378.096(476.5-25)“1934/2012”

Леанід Анцімонаў (1934–2012): нястомны эксперыментатар, улюбёны ў мастацтва

Цыбульскі М.Л.

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

Артыкул прысвечаны жыццю і творчасці вядомага беларускага мастака і педагога Леаніда Анцімонава, асаблівасцям яго творчай і педагогічнай дзейнасці, стылістыцы графічных і жывапісных работ. Таленавіты мастак і неардынарны педагог больш за 40 гадоў выкладаў на мастацка-графічным факультэце Віцебскага дзяржаўнага педагогічнага інстытута, кіраваў там графічнай майстэрняй.

У артыкуле прасочваецца шлях Анцімонава ў мастацтва – вучоба ў Рыжскім мастацка-рамесніцкім вучылішчы, вучылішчы прыкладнога мастацтва ў г. Рызе, на мастацка-графічным факультэце Віцебскага дзяржаўнага педагогічнага інстытута, пасля заканчэння якога Леанід Анцімонаў пачаў тут сваю педагогічную дзейнасць ужо ў якасці выкладчыка на кафедры малюнка і жывапісу.

Асабістым дасягненнем Л. Анцімонава можна лічыць арганізаваную ім на мастацка-графічным факультэце графічную (эстампную) майстэрню, дзе студэнты вывучалі магчымасці традыцыйных графічных тэхнік, ставілі эксперыменты, намагаліся адкрыць новыя.

Творчасць мастака даволі складана адназначна акрэсліць канкрэтнымі стылістычнымі, жанравымі, вобразна-сэнсавымі асаблівасцямі. Леанід Анцімонаў – асоба падкрэслена полістылістычная, з шырокім дыяпазонам мастацкіх інтарэсаў. Нягледзячы на шырую ўлюбённасць Леаніда Анцімонава ў жывапіс, яго творчасць і педагогічная дзейнасць найбольш звязаны з графікай. На працягу ці не ўсёй творчасці мастака асноўным полем для рэалізацыі яго эксперыментальных ідэй з’яўлялася манатыпія.

У артыкуле таксама апавядаецца аб творчым супрацоўніцтве мастакоў Л. Анцімонава, А. Салаўёва і А. Арлова, утварэнні імі неформальнай творчай групы “ОСА”.

Ключавыя словы: Леанід Анцімонаў, жывапіс і графіка XX–XXI ст., мастацка-графічны факультэт, тэхнікі друку, эстамп, манатыпія, афорт, экслібрыс, неформальная творчая група.

(Искусство и культура. – 2025. – № 1(57). – С. 5–11)

Leonid Antimonov (1934–2012): a Tiresless Experimenter, in Love with Art

Tsybulsky M.L.

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

The article is devoted to the life and work of the famous Belarusian artist and teacher Leonid Antimonov, the features of his creative and pedagogical activity, the style of graphic and painting works. A talented artist and an extraordinary teacher, he taught at the Art and Graphic Faculty of the Vitebsk State Pedagogical Institute for more than 40 years, and headed the graphic workshop there.

The article analyzes Antimonov’s path to art-studies at the Riga Art and Crafts School, the School of Applied Arts in Riga, at the Art and Graphic Faculty of the Vitebsk State Pedagogical Institute, after graduating from which Leonid Antimonov began his pedagogical activity here as a teacher at the Department of Drawing and Painting.

Адрас для карэспандэнцыі: e-mail: mtsybulsky@rambler.ru – М.Л. Цыбульскі

Personal achievement of L. Antimonov can be considered a graphic (print) workshop organized by him at the Faculty of Art and Graphics, where students studied the possibilities of traditional graphic techniques, experimented, trying to discover new ones.

The artist's work is quite difficult to define unambiguously with specific stylistic, genre, figurative and meaningful features. Leonid Antimonov is a person who is emphasized polystylistic, with a wide range of artistic interests. Despite Leonid Antimonov's sincere love for painting, his creativity and pedagogical activity are most closely connected with graphics. Throughout almost all of the artist's work, monotype was the main field for the implementation of his experimental ideas.

The article also tells about the creative cooperation of artists L. Antimonov, A. Solovyov and A. Orlov, their formation of the creative group "OSA".

Key words: Leonid Antimonov, painting and graphics of the XX–XXI century, Art and Graphic Faculty, printing techniques, printmaking, monotype, etching, ex libris, informal creative group.

(Art and Cultur. – 2025. – № 1(57). – P. 5–11)

Да 90-гооддзя з дня нараджэння мастака-педагога і 50-гооддзя стварэння графічнай майстэрні на мастацка-графічным факультэце

Леанід Анцімонаў... Без яго імя немагчыма ўявіць сабе гісторыю мастацка-графічнага факультэта. Таленавіты мастак і неардынарны педагог, ён больш за 40 гадоў выкладаў тут малюнак, жывапіс, кампазіцыю, кіраваў графічнай майстэрняй. У сваёй педагогічнай дзейнасці заўсёды быў уважлівы да студэнта, імкнуўся развіць індывідуальныя творчыя схільнасці кожнага, упэўненасць ва ўласным творчым патэнцыяле, дапамагаў знайсці сябе ў мастацтве. Леанід Анцімонаў – “прыгожай душы чалавек”¹, “па прыродзе сваёй танчайшы!”² – сваіх калег і вучняў ураджаў высокай культурай зносін, падкрэсленай ветлівасцю, ураўнаважанасцю і сціпласцю.

Адметнай рысай пазіцыі Леаніда Анцімонава ў мастацтве былі логіка разваг, тактоўнасць у спрэчках, у чым не аднойчы мог пераканацца і аўтар дадзенага матэрыялу ў час шматлікіх інтэрв’ю і дыялогаў, якія пакладзены ў аснову гэтага даследавання.

Мэта артыкула – прааналізаваць асноўныя этапы жыцця і творчасці Леаніда Анцімонава, асаблівасці яго творчай і педагогічнай дзейнасці, стылістыку графічных і жывапісных работ.

Шлях у мастацтва. Леанід Анцімонаў нарадзіўся ў 1934 г. у вёсцы Куляшы на Сенненшчыне, дзе і прайшло яго дзяцінства. “Я з сялянскай сям’і. Маім выхаваннем займаліся маці і бабуля”³. “Мой бацька быў чалавекам творчым, валодаў некалькімі музычнымі інструментамі. У мяне таксама быў маленькі акардэон, на якім я пілікаў, імправізаваў. Але каб купіць казу, мы вымушаны былі

акардэон прадаць. Пазней, у Рызе, я нават наведваў гурток баяністаў, вывучыў ноты... Але казалі, што баяны нам не дадуць, пакуль не навучымся «ганяць гамы» на звычайных дошках з намаляванай клавіятурай. На тым мая музычная кар’ера і скончылася. Але любоў да музыкі засталася на ўсё жыццё”⁴.

Знаёмства Леаніда Анцімонава з выяўленчым мастацтвам пачалося, як і ў большасці, з дзяцінства: да творчасці ён далучыўся дзякуючы свайму вясковаму настаўніку – самадзейнаму мастаку-франтавіку М.П. Афанасьеву. “У шостым класе я шмат маляваў, – узгадваў Леанід Сяргеевіч, – асабліва захапіўся шрыфтавой працай. Я нават афармляў выбарчы ўчастак, аб чым пісала наша мясцовая багушэўская раённая газета. А першым намаляваным мною твораў была перамалёўка рэпрадукцыі партрэта А.С. Пушкіна. Мой выкладчык фізікі падхапіў малюнак і насіў яго па класах прыгаворваючы: «Гэта Анцімонаў намаляваў!»” [1].

Пасля заканчэння сямігадовай школы ў 1950 годзе Л. Анцімонаў паступіў у Рыжскае мастацка-рамеснае вучылішча. “Нягледзячы на тое, што атэстат аб заканчэнні сямі класаў у мяне быў з адзнакай, мой выбар установы для паступлення быў у першую чаргу абумоўлены тым, што вучні ў рамесніцкім вучылішчы былі цалкам на дзяржаўным забеспячэнні. Бо жылося тады не проста...”⁵ Калі Анцімонаў ехаў вучыцца ў рамесніцкае вучылішча ў Рызе, ён лічыў мастацтвам ужо будучую спецыяльнасць – альфрэйшчык (...). Падобных спецыялістаў рыхтавалі для выканання дэкаратыўна-манументальнага жывапісу, які шырока ўжываўся для роспісу інтэр’ераў” [2]. Замест вызначаных трох гадоў навучання Анцімонаў

¹ Выступленне В. Дарафеевай на адкрыцці выставы Л. Анцімонава 18 студзеня 2010 г. Архіў Ф. Грынеўскага.

² З прамовы А. Мемуса на адкрыцці выставы Л. Анцімонава ў красавіку 2019 года. Запіс Ф. Грынеўскага.

³ Выступленне Л. Анцімонава на творчай вечарыне 18 студзеня 2010 г. Архіў Ф. Грынеўскага.

⁴ З інтэрв’ю з Л. Анцімонавым. Запіс – снежань 1999 г.

⁵ Там жа.

скончыў вучылішча за два гады, атрымаў дыплом майстра альфрэйнага жывапісу з адзнакай і дазвол ад міністэрства паступаць адразу на трэці курс у пяцігадовае вучылішча прыкладнага мастацтва ў г. Рызе.

“У Рыжскім вучылішчы я з асаблівым захапленнем займаўся жывапісам. Менавіта ў гэтым цудоўным горадзе я ўпершыню трапіў у музей, дзе быў прадстаўлены жывапіс, і быў зачараваны ім. Невыпадкава і мая дыпломная работа была па жывапісе на тэму «Апошні прыпынак». Тралейбус, кандуктар, вячэрняе асвятленне”⁶. Захавалася некалькі партрэтных эцюдаў, напісаных алеем пасля заканчэння Рыжскай вучэльні прыкладнага мастацтва (“Партрэт маці”, “Аўтапартрэт”). Гэтыя творы, выкананыя ў лепшых рэалістычных традыцыях, дарэчы, у свой час ухваляў славуці рускі мастак А.А. Мыльнікаў, калі Анцімонаў прыязджаў у Ленінградскую акадэмію мастацтваў з мэтай працягнуць там сваю адукацыю [3]. Але ж лёс склаўся іначай... “Пасля заканчэння вучобы ў Рызе быў накіраваны на працу ў вясковую школу ў Магілёўскай вобласці. Адтуль пайшоў у армію. Пасля службы вярнуўся ў Віцебск і ўладкаваўся выкладчыкам у тэхнічнае вучылішча № 19”⁷.

Мастацка-графічны факультэт. Вучоба і педагогічная дзейнасць. Паступленне на вучобу на мастацка-графічны факультэт Віцебскага дзяржаўнага педагогічнага інстытута было для Л.С. Анцімонава глыбока асэнсаваным. Жаданне прафесійна ўдасканальвацца ў мастацтве было першапачатковым. “Яшчэ ў час паступлення на мастацка-графічны факультэт Анцімонаў па ўзроўні сваёй мастацкай адукацыі ўжо гатовы быў працаваць выкладчыкам, — узгадваў яго настаўнік, а пазней калега Р. Клікушын”⁸. Ды і аднакурснікі Анцімонава адзначалі, што “з першых заняткаў заўважалася яго вельмі грунтоўная падрыхтоўка па спецыяльных дысцыплінах, якую ён атрымаў у Рызе” [2]. Пасля заканчэння мастацка-графічнага факультэта педінстытута ў 1963 годзе Леанід Анцімонаў пачаў тут сваю педагогічную дзейнасць ужо ў якасці выкладчыка на кафедрах малюнка і жывапісу.

Спалучэнне прафесіі мастака з педагогічнай практыкай з пункту гледжання многіх “вольных” творцаў у мастацтве — няўдзячная праца. Каментуючы гэта ў адным са сваіх інтэрв’ю, Леанід Анцімонаў казаў: “Наўрад ці з гэтым можна пагадзіцца. Безумоўна, ты вымушаны

дзяліць сваё жыццё. Але абодва гэтыя заняткі творчыя. Я адчуваю сапраўднае задавальненне і ад уласнай творчасці, і ад працы са студэнтамі. Нярэдка новыя цікавыя ідэі з’яўляюцца менавіта ў час заняткаў з імі. Калі раблю ўласную кампазіцыю, думаю пра тое, як той ці іншы мастацкі вопыт перадаць сваім вучням. Канешне, як мастак, я, напэўна, зрабіў бы больш, калі б не працаваў педагогам. Але сёння вучні — гэта частка мяне” [1].

Леанід Анцімонаў на мастацка-графічным факультэце выкладаў малюнак, жывапіс, кампазіцыю, адчуваючы сапраўднае задавальненне ад працы са студэнтамі, як і ад уласнай творчасці. Прыроднае пачуццё гармоніі, злучанае з грунтоўнымі ведамі ў розных галінах выяўленчага мастацтва, заўжды выклікала давер і павагу да добра развітай інтуіцыі Леаніда Анцімонава з боку яго вучняў. Асабліва павага да мастака, які шмат што ў мастацтве можа сам, заўжды прыцягвала да яго студэнтаў.

Анцімонаў ніколі не імкнуўся ўмешвацца ў аўтарскія ідэі студэнтаў, але спрабаваў дапамагчы ім выявіць індывідуальныя асаблівасці, развіць іх творчы патэнцыял. Педагогам была распрацавана арыгінальная праграма па розных відах графікі, створаны дапаможнікі, вартыя сур’ёзнай увагі спецыялістаў. Не выпадкова менавіта творчы вопыт Л. Анцімонава зацікавіў замежнікаў, і яму ў пачатку 1990-х было прапанавана на працягу трох гадоў выкладаць графіку ў Зеленагурскай вышэйшай педагогічнай школе. “Працаваць там было асабліва цікава. У Польшчы я шмат займаўся творчасцю, рабіў нават эскізы дэкарацый і касцюмаў для аднаго з дзіцячых тэатраў” [1].

Уласцівы Анцімонаву дэмакратызм у адносінах да творчых эксперыментаў сваіх вучняў заўжды спалучаўся з сур’ёзнай патрабавальнасцю, настойлівасцю і нават педантызмам у дачыненні да мастацкага рамяства. Педагог вучыў знаходзіць спецыфічную мову для выражэння таго, што хвалюе студэнтаў, дапамагаў ім змагацца з уласцівым для чалавека імкненнем прымаць межы свайго бачання за межы светаўладкавання. Адзнакі за студэнцкія працы ставіў “з разлікам іх далейшага псіхалагічнага ўздзеяння на працэс вучобы, — адзначаў Леанід Сяргеевіч. — Бывае свядома завышаю адзнаку, ведаючы, што гэта паспрыяе яшчэ больш упартай працы студэнта над сабой. Часам не стаўлю, напрыклад, двойку, калі пасля доўгіх пошукаў праца не атрымалася. Тым больш што ў мастацтве гэта натуральная з’ява” [1].

Л. Анцімонаў не шкадуючы дзяліўся са студэнтамі ўласнымі ведамі, напрацоўкамі, ўменнямі, вопытам. Педагог быў перакананы, што

⁶ З інтэрв’ю з Л. Анцімонавым.

⁷ Выступленне Л. Анцімонава на адкрыцці персанальнай выставы 18 студзеня 2010 г. Архіў Ф. Грынеўскага.

⁸ З выступлення Р. Клікушына на творчай вечарыне Л. Анцімонава 18 студзеня 2010 г. Архіў Ф. Грынеўскага.

студэнт заўсёды павінен бачыць, што выкладчык у мастацтве можа сам. Ад гэтага залежыць аўтарытэт мастака-педагога, давер да яго. “Анцімонаў быў яркай асобай, карыстаўся асаблівай папулярнасцю ў студэнтаў. Увогуле, у апошніх адкрываліся нечаканыя патэнцыі... Самі студэнты, якія праходзілі праз яго рукі, часам здзівіліся: адкуль што прарастала. У Анцімонава было ўменне ствараць з любога сельскага хлопчыка АСОБУ!”⁹ І разам з тым на прапанову назваць сваіх лепшых вучняў Анцімонаў адказваў: “Для мяне прынцыпова важна, каб не я назваў гэтыя прозвішчы, а былыя выпускнікі назвалі мяне сваім настаўнікам”¹⁰. “Калі адзін з маіх студэнтаў Канстанцін Прашковіч праз некалькі год пасля заканчэння факультэта сказаў мне, што я адзіны яго настаўнік, ці іншы мой студэнт Алег Аблажэй, калі скончыў акрамя Віцебскага інстытута яшчэ і Вільнюскі мастацкі інстытут, прызнаўся, што любоў да графікі з’явілася ў яго ў час нашых заняткаў, значыць я на гэтых сёння вядомых таленавітых мастакоў чымсьці паўплываў”¹¹.

“Школа – гэта развіццё, на мой погляд, розных спосабаў бачання рэальнасці, – упэўнена сцвярджаў Л. Анцімонаў. – Наша ж школа, у шырокім сэнсе гэтага слова, вельмі кансерватыўная...” [1]. Мастак быў перакананы, што педагог павінен валодаць шырокім дыяпазінам творчых прыёмаў, падтрымліваць розныя творчыя пазіцыі сваіх вучняў. Напэўна, як ніхто іншы з выкладчыкаў таго часу, ён быў заклапочаны арганізацыйнымі мерапрыемствамі, удзельнічаў у выставах, выступаў на тэлебачанні [2]. Вядомы віцебскі паэт Давід Сімановіч узгадваў, як Анцімонаў рабіў уласныя перадачы на віцебскай тэлестудыі і быў дарадцам на перадачах, якія прысвечаліся выяўленчаму мастацтву¹².

Графічная майстэрня. Асабістым дасягненнем Л. Анцімонава можна лічыць арганізаваную ім на мастацка-графічным факультэце графічную (эстампную) майстэрню. “У сярэдзіне 1960-х я не меў ніякага ўяўлення пра графіку, – успамінаў Анцімонаў. – Я пачаў шукаць матэрыялы, чытаў кнігі па графіцы, знаёміўся з рознымі тэхнікамі друку”¹³. Леанід Сяргеевіч прыклаў шмат намаганняў для таго, каб у 1970 годзе трапіць на стажыроўку на факультэт графікі ў Латвійскую акадэмію мастацтваў. Праца ў Рызе пад кіраўніцтвам выдатных мастакоў-графікаў Петэрыса Упіціса і Артура Апініса заклала ґрунтоўны падмурак для далейшай працы Анцімонава на многія

гады. Прафесар Артур Апініс у гэты час загадваў факультэтам графікі Латвійскай акадэміі мастацтваў, быў шырока вядомы як латвійскі і савецкі мастак, графік, майстар кніжнай графікі. Асабліва захапляўся літаграфіяй. Яго калега прафесар Петэрыс Упіціс вёў майстэрню кніжнай графікі. “Адзін з самых значных латвійскіх майстроў ксілаграфіі, ён працаваў у гэтай тэхніцы з канца 1930-х гадоў і ведаў яе дасканала. Ужо ў 1960-я ён захапіўся экслібрысам, стварыў некалькі сотняў персанальных бібліятэчных знакаў, у тым ліку і ў тэхніцы ксілаграфіі, стаў нават старшынёй секцыі экслібрыса Добраахвотнага таварыства аматараў кнігі. Кніжка пра экслібрыс, якую падарыў мне П. Упіціс, натхніла на больш глыбокае спасціжэнне гэтага мастацтва”¹⁴.

“Дзякуючы падтрымцы Індуліса Зарыня, слаўтага латышкага мастака, на той час прарэктара Акадэміі мастацтваў, мне дазволілі працаваць у графічнай майстэрні. Я паставіў перад сабой мэту: прайсці ўсю акадэмічную праграму па графіцы за адзін год. Працаваў па 15–16 гадзін кожны дзень, у розных графічных тэхніках...” [1].

Пасля вяртання са стажыроўкі Л. Анцімонаў узяўся за стварэнне графічнай майстэрні. “Трэба шчыра прызнаць, што стварэнне яе нікому, акрамя мяне, не было патрэбна, – адзначаў майстра. – Разумеючы гэта, я спачатку пераканаў кіраўніцтва інстытута ў неабходнасці набыцця спецыяльнага абсталявання для заняткаў графікай. Сам збіраў паперкі для гэтай справы. Давялося выходжаць іх у шэрагу ўстаноў: ад Саюза мастакоў да КДБ. Моцна дапамог тагачасны рэктар В.Н. Вінаградаў у набыцці друкарскага станка, у выдзяленні даволі значных грашовых сродкаў. Станкі даставалі ў Мінску ў Саюзе мастакоў. Калі абсталяванне купілі, паўстала другое пытанне: куды яго паставіць? У той час вялося будаўніцтва галоўнага корпуса ВДПІ на Маскоўскім праспекце, і нам на першым паверсе пад майстэрню выдзелілі аўдыторыю № 140. З Рыгі я прывёз 60 кг цынкавых пласцін... Больш не здолеў. Заказаў інструменты, дабываў фарбу, вазіў матэрыялы з Масквы, Мінску...”¹⁵.

“Анцімонаў, – распавядаў М. Гугнін, – прыехаў з Рыжскай акадэміі мастацтваў з асаблівым жаданнем займацца творчасцю. У выніку ім была створана поўнамаштабная майстэрня графікі”¹⁶. Яго калега, выдатны мастак і педагог Алесь Мемус удакладняў: “У межах мастацка-графічнага факультэта Анцімонаву ўдалося

⁹ З прамовы А. Мемуса на адкрыцці выставы Л. Анцімонава ў красавіку 2019 года. Запіс Ф. Грынеўскага.

¹⁰ З інтэрв’ю з Л. Анцімонавым. Запіс – снежань 1999 г.

¹¹ З інтэрв’ю з Л. Анцімонавым. Запіс – снежань 2009 г.

¹² З гутаркі з Д. Сімановічам. 2010 г.

¹³ З інтэрв’ю з Л. Анцімонавым. Запіс – снежань 1999 г.

¹⁴ З інтэрв’ю з Л. Анцімонавым. Запіс – снежань 2009 г.

¹⁵ З інтэрв’ю з Л. Анцімонавым. Запіс – снежань 1999 г.

¹⁶ З выступлення М. Гугніна на адкрыцці выставы Л. Анцімонава 18 студзеня 2010 г. Архіў Ф. Грынеўскага.

стварыць сваю – Анцімонаўскую акадэмію (...) Гэты асяродак ён зрабіў уласнымі высылкамі. Калі ўрэшце склалася «гнездоўе» Анцімонава, ён пачаў год за годам абрасаць нейкім абсталяваннем. Многа было і ўласных грошай пакладзена. Калі я пасля заканчэння Пецярбургскай акадэміі прыехаў у Віцебск, я быў здзіўлены тым, што графічная майстэрня на МГФ знаходзіцца амаль на тым узроўні, як і ў Расійскай імператарскай акадэміі мастацтваў, якая, як вядома, мела каласальныя традыцыі!»¹⁷.

У графічнай майстэрні разам з Анцімонавым студэнты вывучалі магчымасці традыцыйных графічных тэхнік, ставілі эксперыменты, намагаючыся адкрыць новыя. Да вельмі папулярнага яшчэ пры Р. Клікушыне лінарыту дабавіліся новыя тэхнікі. У гэтай майстэрні студэнты выконвалі афорты, літаграфіі, дрэварыты, займаліся дыятыпіяй, фларатыпіяй, гравюрай на кардоне, фанеры і ДВП, выкарыстоўвалі камбінаваныя тэхнікі, калажны спосаб гравюры. Дарэчы, тэхналогія выканання апошняга, названага Л. Анцімонавым «інкарэллю», асабліва дакладна была распрацавана мастаком. Таксама, як і магчымасці манатыпіі, што ператварылася ў своеасаблівую «візітоўку» майстра, вызначаючы творчае крэда гэтага беларускага мастака.

Важным накірункам дзейнасці Анцімонава і графічнай майстэрні сталі выкананне курсавых і дыпломных работ у розных графічных тэхніках, гуртковая дзейнасць і нават арганізацыя мастацкіх выстаў студэнтаў. Адбор для ўдзелу ў такіх экспазіцыях быў даволі жорсткі, менавіта таму на іх было нямала высокапрафесійных твораў. Пра гэта сведчаць каталогі некаторых з выстаў, якія былі падрыхтаваны пры непасрэдным удзеле Л. Анцімонава.

У 1985 годзе майстэрня графікі пераязджае ў іншае памяшканне – новы корпус мастацка-графічнага факультэта. Пры гэтым асноўнай задачай эстампнай майстэрні па-ранейшаму застаецца падрыхтоўка і правядзенне заняткаў па дысцыплінах «Графіка» і «Тэхнікі графікі». «У 1986 годзе Л.С. Анцімонаў, будучы ўжо цудоўным спецыялістам і прызнаным майстрам, стажыраваўся ў БДТМІ (цяпер БДАМ) у г. Мінску на кафедры графікі ў прафесара У. Шаранговіча, пашыраючы свой вопыт у афорце, асвойваючы літаграфію. Несумненна, яго стажыроўкі ў навучальных установах такога ўзроўню садзейнічалі ўдасканаленню творчага патэнцыялу і росту педагогічнага майстэрства. За час кіраўніцтва эстампнай майстэрняй ім быў напісаны шэраг навучальных дапаможнікаў па гравюры на кардоне і

па манатыпіі, дзе кожная рэкамендацыя пацвярджалася практычнымі напрацоўкамі і эксперыментамі аўтара» [4]. Вынікам актыўнай збіральніцкай працы Анцімонава стала стварэнне цікавага вучэбна-метадычнага фонду вучэбных, курсавых, дыпломных і творчых работ, які ўключыў калекцыю твораў студэнтаў, сабраную Р. Клікушыным, а пазней набыў працяг у дзейнасці наступнага кіраўніка графічнай майстэрні А. Кастагрыза.

Прастора творчасці. Творчасць мастака даволі складана адназначна акрэсліць канкрэтнымі стылістычнымі, жанравымі, вобразна-сэнсавымі асаблівасцямі. Леанід Анцімонаў – асоба полістылістычная, з шырокім дыяпазнам творчых захапленняў і шматграннасцю мастацкіх інтарэсаў. Яго творчасць – уласны погляд на свет, у аснове якога ляжыць добры мастацкі густ, памножаны на высокі ўзровень прафесіяналізму [3].

Леанід Анцімонаў – самаадданы прыхільнік традыцый высокай класікі і апантаны эксперыментатар. Дзве гэтыя рысы вельмі гарманічна спалучаліся ў яго творчай натуры, не замінаючы адна адной. Магчыма дзякуючы гэтаму ў графічных і жывапісных творах мастака яскрава праяўлялася асоба арыстакрата і філосафа, паслушніка рамяства і апантанага імправізатара. Л. Анцімонаў даволі грунтоўна ведаў гісторыю развіцця сусветнага мастацтва і вельмі ўважліва «прыслухоўваўся» да сучасных мастацкіх працэсаў. Менавіта гэтыя рысы робяць яго творчасць актуальнай і прыцягальнай.

«Жывапіс я заўжды любіў і шмат займаўся ім у жыцці, – падкрэсліваў творца. – Пачынаючы з жывапіснага аддзялення Рыжскага вучылішча прыкладнога мастацтва, дзе я ў свой час вучыўся...»¹⁸. Не аднойчы ў сваім жыцці мастак вяртаўся да жывапісу, які ў Анцімонава заўжды вылучаўся апавядальнасцю і лірычнасцю.

Нягледзячы на шчырую ўлюбёнасць Леаніда Анцімонава ў жывапіс, яго творчасць і педагогічная дзейнасць найбольш звязаны з графікай. «Выдатна валодаючы шматлікімі тэхнікамі графічнага мастацтва, да некаторых з іх Л.С. Анцімонаў як мастак выяўляў адмысловую цікавасць. Нямала высокамастацкіх творчых работ выканана майстрам у тэхніцы афорта» [5].

На працягу шэрагу гадоў наш зямляк з вялікім захапленнем працаваў над малымі графічнымі формамі, прымаў актыўны ўдзел у выставах і конкурсах. Ужо ў сярэдзіне 1970-х, калі прарвацца на арэну сусветнага мастацтва правінцыйнаму мастаку было проста немагчыма, Леанід Анцімонаў са сваімі экслібрысамі ўдзельнічаў

¹⁷ З прамовы А. Мемуса на адкрыцці выставы Л. Анцімонава ў красавіку 2019 года. Запіс Ф. Грынеўскага.

¹⁸ З інтэрв'ю з Л. Анцімонавым. Запіс – снежань 2009 г.

у шматлікіх міжнародных выставах [6]. І, трэба адзначыць, вельмі паспяхова. Некаторыя з экслібрысаў Л. Анцімонава трапілі ў каталогі буйных міжнародных экспазіцый кніжнага знака.

Відавочна, асобнага маштабнага даследавання заслгоўвае спадчына мастака ў тэхніцы манатыпіі і фларатыпіі (тэрмін Л.С. Анцімонава) [5]. “Манатыпія для мяне стала сапраўднай знаходкай і адкрыццём, – падкрэсліваў Анцімонаў... – Далёка не ўсе ўспрымалі манатыпію як самастойнае мастацтва. Так, вельмі паважаная мной Аляксандра Паслядовіч лічыла манатыпію ўсяго толькі прыёмам, а не самастойным накірункам у мастацтве”¹⁹.

На працягу ці не ўсёй творчасці мастака манатыпія была асноўным полем для рэалізацыі яго эксперыментальных ідэй. Праца Леаніда Анцімонава над манатыпіямі знешне сапраўды нагадвала своеасаблівы магічны рытуал алхіміка... “Сур’ёзнасць мяжуе з гульнёй, у якой мастак выкарыстоўвае разнастайныя інструменты і матэрыялы, кіруецца толькі яму вядомымі прынцыпамі арганізацыі кампазіцыі, «прыслухоўваецца да гучання» фарбаў, шукае ў каларыстычным хаосе патрэбны яму сэнс і мастацкі вобраз” [7]. Манатыпія давала творцу магчымасць атрымаць цікавыя каларыстычныя эфекты, фактуры, якія немагчыма паўтарыць іншым спосабам. “Па яго працах было бачна: за знешнім спакоем унутры Анцімонава віравалі моцныя эмоцыі...”²⁰.

У пошуках найбольшай мастацкай выразнасці сваіх манатыпій Леанід Сяргеевіч звычайна выконваў дзясяткі варыянтаў адной і той жа кампазіцыі, эксперыментываў з разнастайнымі сумесямі фарбаў і разбаўляльнікаў, выкарыстоўваў розныя прылады, вялікую колькасць фактур, шматлікія тэхнічныя прыёмы друку. “Нярэдка працэс творчасці мяне захапляе больш чым вынік... Але я заўжды імкнуўся давесці працу да завяршэння. Увогуле зробленасць твора для мяне вельмі важны фактар” [1]. Невыпадкова многія мастакі адзначалі, што “творы Анцімонава – гэта вышэйшы клас майстэрства”²¹.

Менавіта мэтанакіраваная праца над манатыпіямі дала ўнікальны матэрыял і паслужыла асновай для напісання цэлага шэрагу вучэбна-метадычных дапаможнікаў. Аднак галоўнай, вызначальнай мэтай было “стварэнне значных станковых, часам загадкавых асацыятыўна-эмацыянальных, з гульнёй колеру і формы, часта з філасофскім падтэкстам, мастацкіх твораў” [2].

Творы Л. Анцімонава надзвычай розныя: ад вобразна немудрагелістых кампазіцый, пабудаваных па першынстве ўдала аформленай каляровай плямы, да па-філасофску неадназначных полістылістычных метаапаваданняў. З аднолькавай патрабавальнасцю мастак працаваў над нефігуратыўнымі, фармальнымі кампазіцыямі і звыклымі рэалістычнымі краявідамі [7].

У сваіх творах Леанід Анцімонаў звяртаецца то да адлюстравання знешне бачнай рэальнасці, то да суб’ектыўных уласных ідэй ці асацыяцый, то паглыбляецца ў інтрасуб’ектыўныя творчыя пошукі. Але рафініраваны арыстакратызм творчай асобы мастака не прымае прывабнай, але халоднай прыгажосці, як і дакладнага падабенства з рэальнасцю, пазбаўленага ўласных ідэй. Вобразы яго кампазіцый – гэта заўжды шматслаёвыя сінтэзаваныя структуры, уключаныя ў сюжэтны кантэкст твораў, з’арыентаваныя на адлюстраванне суровай праўды жыцця, праблем, што хваляюць сучаснікаў [3].

Леанід Анцімонаў – мастак пераважна апавадальны, з відавочнай прыхільнасцю да стварэння цыклаў, у якіх эмацыянальна выразныя лірычныя матывы змяняюцца метафарычнымі ці напружана драматычнымі. Блакітныя мары аб палёце, чароўны свет музычных асацыяцый для мастака такія ж важныя, як і вечныя праблемы светаўладкавання, адлюстраванне жорсткасці навакольнага свету, бездапаможнасці чалавека перад стыхіямі і катастрофамі. Меладызм, як і поліфанічная шматгаласнасць, даволі часта становяцца вобразна-рытмічнымі дамінантамі яго твораў.

“Свет мастацкіх інтарэсаў, прыхільнасцей майстра шырокі – тут і Космас, які разумеецца шырока, усёахопна, як узаемапрапінненне ўсяленскага і зямнога, і народныя паэтычныя паданні і ўяўленні, і гарманічны свет дрэў, траў і кветак, і лірычныя, тонка-адухоўленыя жаночыя вобразы... Але свет, ва ўяўленні мастака, не толькі гармонія, але і супрацьборства, і канфлікт, і драма” [8].

Аб’яднанне «ОСА». Многім добра памяtnыя цікавыя выставы трох сяброў-мастакоў – Леаніда Анцімонава, Аляксандра Салаўёва і Алега Арлова. Першая сумесная выстава гэтых “трох віцебскіх багатыроў” (як назваў іх Ф. Гумен²²) з поспехам прайшла ў Полацку ў 1986 годзе, калі карцінная галерэя яшчэ размяшчалася ў Богаяўленскім саборы. Прыемна, што ў мінулым годзе праект з удзелам гэтых мастакоў вырашылі паўтарыць, каб узгадаць гэтых людзей і падкрэсліць значнасць усяго, што яны зрабілі. Усе тры творцы ўжо пайшлі з жыцця, але іх ідэі жывыя ў сэрцах

¹⁹ З інтэрв’ю з Л. Анцімонавым. Запіс – снежань 1999 г.

²⁰ З прамовы В. Шылко на адкрыцці выставы Л. Анцімонава ў красавіку 2019 года. Запіс Ф. Грынеўскага.

²¹ З прамовы В. Ральцэвіча на адкрыцці выставы Л. Анцімонава ў красавіку 2019 года. Запіс Ф. Грынеўскага.

²² З прамовы Ф. Гумена на адкрыцці выставы Л. Анцімонава ў красавіку 2019 года. Запіс Ф. Грынеўскага.

маладога пакалення, а іх творчасць застаецца ўзорам сумленнага, шчырага стаўлення да мастацтва.

Пра аб'яднанне "ОСА" вядома не шмат. Ці не ўпершыню гэта абрэвіатура, складзеная з першых літар прозвішчаў мастакоў (Арлова, Салаўёва і Анцімонава), прагучала ў другой палове васьмідзясятых гадоў, калі ў Беларусі і на Віцебшчыне пачалі нараджацца незалежныя творчыя аб'яднанні з рознымі праграмамі і задачамі. Салаўёў, які быў яўным лідарам у гэтай творчай тройцы, быў праціўнікам усялякіх аб'яднанняў. Ён вельмі цаніў незалежнасць і творчую свабоду. Анцімонаў і Арлоў былі аднадушны ў гэтым з Салаўёвым. І разам з тым любоў да мастацтва і разуменне яго глабальных задач аб'ядноўвала ўсіх траіх, што і стала падставай для размоў пра ўтварэнне неформальнай творчай групы "ОСА". "Мы арганізавалі групавыя і персанальныя выставы і стараліся дапамагчы, як маглі, адзін аднаму. І ў той жа час былі ўпэўненыя, што мастак – з'ява асабліва індывідуальная, і што яго творчы патэнцыял залежыць толькі ад асобасных якасцей і таленту. Мы стараліся наведваць буйныя выставы і музеі, галерэі Масквы, Ленінграда, Вільнюса, Рыгі. І, па магчымасці, выязджалі туды ўтрох. Пры гэтым кожны з нас меў сваю ўласную творчую праграму"²³.

Анцімонаў не аднойчы адзначаў, што Салаўёў, яго творчасць аказалі на яго моцны ўплыў. "Я вучыўся ў яго, спасцігаў каларыстычны лад карціны, усведамляў псіхалагічную ролю колеру. У яго за плячамі цудоўная школа. Да таго ж у Салаўёва ад прыроды выдатнае пачуццё колеру. На мяне заўжды ўплываў і сам працэс яго працы, і выніковы твор. Хоць мне здавалася, для Салаўёва часта галоўным быў сам працэс... Мы часта сустракаліся ў майстэрні Салаўёва ў яго дома і заўжды шчыра выказвалі адзін аднаму ўражанні ад новых твораў..."²⁴.

"Усё творчае жыццё мы былі сябрамі, – казаў А. Салаўёў. – Былі ў нас і перамогі, і паразы. Я ўдзячны лёсу, што мы сышліся ў поглядах. І пры гэтым мы не падобныя адзін на аднаго. У нас з Анцімонавым было многа агульных інтарэсаў. Мы абодва вялікія кнігалюбы. Любоў да кніг нас аб'ядноўвала. А, як вядома, без кніг мастака няма. Узровень інтэлекту дыктуе тое, што мастак стварае. Галоўнае захаваць гонар і годнасць мастака. Быць чэсным і шчырым у сваёй творчасці. Вось за гэта я ўдзячны Анцімонаву"²⁵.

²³ З інтэрв'ю з Л. Анцімонавым. 2008 г.

²⁴ З інтэрв'ю з Л. Анцімонавым. Запіс – снежань 2009 г.

²⁵ З выступлення А. Салаўёва на творчай вечарыне 18 студзеня 2010 г. Архіў Ф. Грынеўскага.

"Мы разумеем адзін аднаго, – адзначаў Л. Анцімонаў і дадаваў, – хоць і сварымся. Часам вельмі моцна... Але сяброўства не спыняецца"²⁶.

Заклучэнне. "З пункту гледжання выніку я не змагу зрабіць столькі, колькі Рубенс... Напэўна, не паспею", – з доляй іроніі падсумоўваў адзін з нашых дыялогаў Л. Анцімонаў²⁷. Аднак нават той след, які пакінуў гэты мастак і педагог, яскрава сведчыць аб неардынарнасці гэтай творчай асобы і яго сістэмы работы са сваімі студэнтамі. Безумоўна, творчыя поспехі гэтага мастака абумоўлены не толькі "натхненнем", але і яго велізарнай працавітасцю. "Я рады за свайго сябра, – адзначаў А. Салаўёў на выставе Л. Анцімонава праз год пасля яго смерці. – Ён стварыў свой свет у мастацтве, не крычаў, рабіў сваю справу ціха і шчыра"²⁸. "Дай Божа, каб такіх людзей у Віцебску было болей, бо яны складаюць гонар гэтага горада. Яго інтэлект, яго культуру, яго багацце! Гэта трэба цаніць!"²⁹.

ЛІТАРАТУРА

1. Анцімонаў, Л.С. Вучыць творчасці / Л.С. Анцімонаў; гутарыў М.Л. Цыбульскі // Настаўніцкая газета. – 2000. – 12 жн. – С. 3.
2. Шамшур, В.В. История художника. Педагог и художник Леонид Антимонов / В.В. Шамшур // Современные проблемы развития художественного образования и визуальных искусств (к 100-летию Витебского народного художественного училища): материалы междунар. науч.-практ. конф., Витебск, 20–21 дек. 2018 г. – Витебск, 2018. – С. 39–43.
3. Леанід Анцімонаў. Магія пошукаў і эксперыментаў: каталог выставы / Віцебская абласная бібліятэка імя У.І. Леніна, Аддзел літаратуры па мастацтве; склад.: В.А. Дарафеева, М.Л. Цыбульскі. – Віцебск, 2010. – 40 с.
4. Косторыз, О.Д. Эстампная мастерская ХГФ ВГУ имени П.М. Машерова. Коллекция графики и выставочная деятельность / О.Д. Косторыз // Искусство и культура. – 2019. – № 3. – С. 93–100.
5. Косторыз, О.Д. Гравюра на картоне в педагогической практике Л.С. Антимонova / О.Д. Косторыз // Наука – образованию, производству, экономике: материалы XXI (68) Регион. науч.-практ. конф. преподавателей, научных сотрудников и аспирантов, Витебск, 11–12 февр. 2016 г.: в 2 т. / Витеб. гос. ун-т; редкол.: И.М. Прищепа (гл. ред.) [и др.]. – Витебск, 2016. – Т. 1. – С. 190–192.
6. Анцімонаў, Л.С. "Душа мастака праз камп'ютар не выкажацца..." / Л.С. Анцімонаў; гутарыў М. Цыбульскі // Вечерний Витебск. – 1999. – 24 дек. – С. 1, 3.
7. Цыбульскі, М. Паміж магіяй і алхіміяй – праца / М. Цыбульскі // Мастацтва. – 2000. – № 3. – С. 37–40.
8. Леонид Сергеевич Антимонов. Монотипия, гравюра, рисунок, живопись: каталог / ред. и авт. вступ. ст. С.Н. Лазаренко. – Полоцк; Витебск: б. и., 1991. – [24 с.].

Паступіў у рэдакцыю 27.01.2025

²⁶ З выступлення Л. Анцімонава на ўласнай творчай вечарыне 18 студзеня 2010 г. Архіў Ф. Грынеўскага.

²⁷ З інтэрв'ю з Л. Анцімонавым. Запіс – снежань 2009 г.

²⁸ З прамовы Салаўёва ў красавіку 2019 года. Запіс Ф. Грынеўскага.

²⁹ З выступлення А. Жукавай на творчай вечарыне 18 студзеня 2010 г. Архіў Ф. Грынеўскага.

Новые методики атрибуции архивного кинодокумента

Ремишевский К.И. *, Романова М.Д. **

**Государственное научное учреждение «Центр исследований белорусской культуры, языка и литературы Национальной академии наук Беларуси», Минск*

***Учреждение «Белорусский государственный архив кинофотофонодокументов», Дзержинск*

Представлены результаты исследования тематического выпуска киножурнала «Советское искусство» (1939, № 7), вышедшего на экраны Советского Союза в августе – сентябре 1939 г. под названием «Песни и танцы белорусского народа». Научная и историко-культурная ценность этого выпуска, созданного режиссером Н. Кармазинским и кинооператором А. Брантманом, обусловлена включением в его монтажную ткань десятисекундного кадра, запечатлевшего дуэт белорусских народных исполнителей на дуде Ф.И. Стеса и М.Ф. Устинова. Исследованный аудиовизуальный фрагмент является уникальным, поскольку был снят синхронно, то есть одновременно с записью аутентичного дударского мелоса.

Углубленному изучению подверглись содержательные и организационно-производственные приоритеты, получившие отражение в советских хроникальных тематических выпусках предвоенного периода, посвященных теме культуры и искусства. Предложена и пошагово раскрыта оригинальная авторская методика атрибуции кинодокумента путем установления взаимосвязей между группами кино-, фото- и фонодокументов, отражающими культурные практики своей исторической эпохи.

На основе изучения массива белорусской киножурнальной хроники и неигровых кинолент 1927–2000 гг. прослежены подходы к отражению аутентичного народного музыкального исполнительства на документальном экране. Выявлен и проанализирован хроникальный сюжет «ІІ Балцкі дударскі фэст» (киножурнал «Беларусь», 1993, № 9), репрезентирующий инициативы белорусских музыкантов Тодора Кашкуревича и Алеся Журы по возрождению древних традиций дударского исполнительства.

Ключевые слова: аутентичный белорусский дударский мелос, советская кинопериодика 1930-х гг., киножурнал «Советское искусство», шеллаковые грампластинки, атрибуция архивного кинодокумента, официальное народное искусство, экранное историко-культурное наследие, методики междисциплинарного исследования.

(Искусство и культура. – 2025. – № 1(57). – С. 12–16)

New Methods of Attribution of Archival Film Documents

Remishevsky K.I. *, Romanova M.D. **

**State Science Establishment “Center for Belarusian Culture, Language and Literature Research of the National Academy of Sciences of Belarus”, Minsk*

***Establishment “Belarusian State Archive of Film, Photo and Phono Documents”, Dzerzhinsk*

The article presents the findings of the study of the thematic issue of the newsreel “Soviet Art” (1939, No. 7), released in the Soviet Union in August – September 1939 under the title “Songs and Dances of the Belarusian People”. The scientific and historical-cultural value of this release, created by film director N. Karmazinsky and cameraman A. Brantman, is due to the inclusion in its montage of a ten-second frame depicting a duet of Belarusian folk pipe (duda) players F.I. Stes and M.F. Ustinov. The audiovisual fragment is unique because it was filmed synchronously, i.e. simultaneously with the recording of authentic Dudar melos.

The substantial and organizational-production priorities reflected in Soviet chronicle pre-war thematic releases devoted to the theme of culture and art have been subjected to an in-depth study. The author’s original methodology of attributing film documents by establishing relationships between groups of film-photo and phono documents reflecting the cultural practices of their historical epoch was proposed and disclosed step by step.

Адрес для корреспонденции: e-mail: remika63@gmail.com – К.И. Ремишевский

On the basis of the study of the Belarusian newsreel chronicles and non-fiction films of 1927–2000 the approaches to the reflection of authentic folk music performance on the documentary screen are traced. The chronicle story “The II Balt Pipe (Dudar) Festival” (newsreel “Belarus”, 1993, No. 9), which represents the initiatives of Belarusian musicians Todor Kashkurevich and Ales Zhura to revive the ancient traditions of pipe (duda) performance, was identified and analyzed.

Key words: authentic Belarusian pipe melos, Soviet newsreel of the 1930s, newsreel “Soviet Art”, shellac gramophone disk, attribution of archival film documents, official folk art, screen historical and cultural heritage, methods of interdisciplinary research.

(Art and Cultur. – 2025. – № 1(57). – P. 12–16)

Осознание многими исследователями ближнего и дальнего зарубежья факта завершенности эпохи киноплёночного кино (или, другими словами, хронологической дискретности кинематографического феномена) актуализировало ряд чрезвычайно плодотворных проектов, связанных, в частности, с углубленным изучением, восстановлением и введением в научный оборот ряда утраченных кинолент, созданных выдающимися мастерами в первые десятилетия кинематографа. В качестве примера подобных инициатив следует назвать реконструкцию известным российским кинорежиссером Н. Изволовым безвозвратно утраченного в начале 1920-х годов монтажно-исторического фильма «Годовщина революции», созданного режиссером Д. Вертовым осенью 1918 года.

Перед белорусскими учеными в последние десятилетия стояли задачи, касающиеся не столько реконструкции знаковых лент, сколько преодоления «недоисследованности» обширного национального экранного наследия, его системного изучения и научного осмысления.

Цель работы – раскрыть содержание апробированных методик историко-искусствоведческой атрибуции художественно значимого национального неигрового экранного наследия, обогащающего современные представления о развитии белорусского хроникального кинопроцесса и направлениях эволюции кинодокументализма в целом. Получение новых, научно обоснованных сведений о малоизученных, а порой и неизвестных фильмах, очерках и сюжетах предоставляет широкие возможности для дальнейшей репрезентации и популяризации этого ценного сегмента отечественного экранного наследия, а также для кардинального совершенствования научно-справочного аппарата Белорусского государственного архива кинофотофонодокументов (далее БГАКФФД).

История вопроса. Искусствоведческий проект, позволивший выявить и ввести в научный оборот беспрецедентно широкий массив неигровых лент белорусского производства, было выполнено в рамках Государственной программы «Культура Беларуси на 2011–2015 гг.». С 2011 по 2013 г. авторами-составителями,

среди которых важная роль отводилась работникам БГАКФФД, был создан первый в республике крупный (159,265 Гб) аудиовизуальный информационный ресурс (далее ИР) – экранная тематическая антология «Творческие кинопортреты деятелей культуры и искусств. Хроника культурной жизни Беларуси». Он включает более восьми сотен фрагментов из документальных лент, хроникальных выпусков и сюжетов кинопериодики 1927–2010 гг. [1].

В процессе научной апробации и широкой общественной презентации ИР стало ясно, что наибольший интерес у специалистов-гуманитариев вызывает фронтовая кинолетопись, а также довоенный раздел (1927–1941), содержащий ряд кинодокументов, зафиксировавших традиционные формы белорусской культуры. В этой связи возникла необходимость изложить основные сведения о выявленных и изученных неигровых кинолентах в статьях [2–4], вышедших в свет в 2012–2013 гг., и проанализировать их в первом томе трилогии о развитии белорусской кинодокументалистики [5, с. 66–69].

По мере погружения в хроникальный материал внимание исследователей сфокусировалось на уникальном кинодокументе, вызывающем особый интерес культурологов, этномузыкологов, фольклористов, историков кино, архивистов. Речь идет о тематическом выпуске «Песни и танцы белорусского народа», созданном выдающимися кинодокументалистами Московской студии кинохроники (режиссер Н. Кармазинский, оператор А. Брантман, звукооператор Г. Фомин, директор группы К. Александров) для июльского номера ежемесячного киножурнала «Советское искусство», 1939, № 7 [6].

Автором выпуска стал Николай Николаевич Кармазинский, вошедший в историю советской кинодокументалистики не только как режиссер известных фильмов («На помощь Нобиле», «Ледокол Красин» (оба 1928 года), «Осенний поход Балтфлота» (1929), «Экзамен боевой готовности» (1930), «Сквозь льды и шторм» (1931)), но и как автор цикла сатирических фильмов-памфлетов, снятых им на стройках первой сталинской пятилетки в 1932 г., в период его работы на агиткинопоезде

«Союзкинохроники» (руководитель киногоруппы режиссер А.И. Медведкин).

Монтажная ткань исследуемого выпуска киножурнала «Советское искусство» знакомит зрителя с «художественной самодеятельностью колхозов, совхозов и МТС БССР, посвященной Всесоюзной сельскохозяйственной выставке» [6, титр № 6]. Пролог сюжета – парный крупный план народных музыкантов, исполняющих наигрыш на белорусской дуде. Седовласые и седобородые, ничуть не утратившие за прожитые годы физической привлекательности и обаяния дудары предстают на экране в качестве наиболее ярких персонажей тематического выпуска. Структурно-семиотический анализ монтажной ткани выпуска – фактически фильма-концерта на документальном материале – приводит к выводу о концептуальной значимости дударского пролога в рамках режиссерского замысла. Крупные планы исполнителей на дуде длятся на экране почти десять секунд (такова продолжительность музыкального фрагмента), в то время как немногочисленные портреты представителей колхозной самодеятельности, представленные по монтажу ниже, – не более двух секунд.

Принимая во внимание, что с момента основания киножурнала в январе 1934 г. сюжеты, посвященные белорусской тематике, для киножурнала «Советское искусство» не создавались, выпуск Н. Кармазинского следует считать первым обращением к теме традиционной культуры Беларуси. В этой связи весьма неожиданным представляется соединение в одном выпуске очевидной аутентичности (самобытный дударский дуэт) с пятью последующими музыкально-хореографическими фрагментами («Юрочка», «Лён», «Ой, у лузе, лузе», «Речицкие частушки», «Мятелица» – названия фрагментов даны в соответствии с титрами оригинала), содержащими признаки официального народного искусства.

Вынесение дударского дуэта в пролог киноленты свидетельствует о знакомстве Н. Кармазинского с результатами важных фольклорно-этнографических исследований М.О. Без-Корниловича, П.В. Шейна и Н.Я. Никифоровского, которые начали публиковаться еще в середине XIX века. Благодаря этим работам дударское исполнительство стало восприниматься в качестве символа, маркирующего белорусскую народную культуру.

Исходя из сакрального статуса белорусской дуды, на первый план в ходе дальнейшего исследования вышли вопросы о диапазоне допустимого при конструировании экранных нарративов своего времени на документальном материале, в то время как

поиск дополнительной информации о запечатленных Н. Кармазинским исполнителях на дуде, их творческом пути и принадлежности к конкретному региону оставался второстепенной, факультативной задачей.

Новые сведения появились не от исследователей экранной культуры, а со стороны знатоков дударского исполнительства. В 2018 году на конференции Белорусского государственного университета культуры и искусств «Аўтэнтчны фальклор: праблемы захавання, вывучэння, успрымання» молодой исследователь С. Чаус выступил с докладом «Беларуская дуда ў аўдыёвізуальных крыніцах 1939 г. Новыя звесткі», который был опубликован в сборнике трудов вышеупомянутого форума [7]. Цель исследования автор указал в первом же абзаце своей статьи: «архіўныя матэрыялы патрабуюць пільнай увагі з боку даследчыкаў, паколькі менавіта іх аналіз, тэарэтычнае асэнсаванне і спробы інтэрпрэтацыі дазваляюць сучасным майстрам і дударам зрабіць важны крок да традыцыйнай манеры гравання: вызначыць строі старых інструментаў, засвоіць некаторыя выканальніцкія прыёмы» [7, с. 171].

В центре внимания С. Чауса оказались две шеллаковые граммофонные пластинки, выпущенные в 1939 году Ногинским заводом грампластинок. Ссылаясь на изданный в 1940 году «Каталог грампластинок» [8, с. 114], автор аннотирует аудиозаписи следующим образом: «на плытцы змяшчаюцца найгрышы двух дудароў, кожны з якіх выконваў па дзве мелодыі – песенную і танцавальную: <...> “Белорусская свадебная мелодия и танец – муз. народная. Исп. колхозник Кушляковского с/с Полоцкого р-на Ф.И. Стесь (соло на дуде)” і “Белорусская народная песня и танец – муз. народная. Исп. колхозник Бельского с/с Полоцкого р-на М.Ф. Устинов (соло на дуде)”» [7, с. 171].

В это же время на сайте «Этнаўсё» был представлен раздел «Видеотека. 1939, “Песни и танцы белорусского народа” (киножурнал “Советское искусство” № 7, 1939)», в котором народных музыкантов из пролога киножурнального выпуска идентифицировали вполне определенно: «дудары Ф. Стесь і М. Усцінаў <выконваюць> народны танец на дзвюх дудах» [9].

Попытка введения в научный оборот С. Чаусом и авторами упомянутого материала на сайте «Этнаўсё» новых фонодокументов заслуживает всяческого поощрения. Однако, как минимум, два вопроса требуют положительного решения. Первый касается точной датировки выпуска этих дисков Ногинским заводом – важно понимать, были ли они выпущены до съемок киножурнала «Советское искусство», 1939,

№ 7 или же «по его следам». Второй аспект – обязательность указания конкретной коллекции или архивного фонда, где находятся пластинки с дударским мелосом. Последнее видится весьма значимым, поскольку любое научное доказательство имеет вес лишь в случае возможности перепроверки факта или документа другими исследователями. Подобных сведений в статье С. Чауса не содержится. Более того, он называет два дударских диска «плитками фірмы “Грампласттрест”» [7, с. 172], в то время как на фотографиях, представленных сайтом «Этнаўсё», изображены пластинки Ногинского завода. Попутно отметим, что название объединения «Грампласттрест», созданного в 1933 году и подчиненного Наркомтяжпрому СССР, использовалось в качестве торговой марки продукции нескольких заводов грампластинок, а не только Ногинского предприятия.

Выявление и изучение архивных фонодокументов, существенно важных для атрибуции кинодокумента. Осознавая необходимость восполнения пробелов, авторами статьи был осуществлен поиск фонодокументов с записями белорусских дударов в фондах БГАКФД. В результате были обнаружены два граммофонных диска производства «Апрелевского завода памяти 1905 года» [10] с дударскими наигрышами Ф.И. Стесь и М.Ф. Устинова (звукозаписи аналогичны тем, что содержатся на дисках Ногинского завода). Сведения, проливающие свет на дату тиражирования указанных пластинок, были выявлены в Актах о передаче этих артефактов с завода в Центральный фотофонокиноархив СССР (ЦФФКА СССР). Протоколы № 33 (исполнитель Ф.И. Стесь) и № 38 (исполнитель М.Ф. Устинов) датированы, соответственно, 25 и 26 сентября 1939 г. На хранение в фонды БГАКФД данные пластинки поступили в 1977 г., о чем имеется запись в книгах учета и описания фонодокументов (акт передачи от 31.05.1977 г.).

О датировке исследуемых пластинок: системный характер предоставления заводом только что выпущенных экземпляров в архивные фонды позволяет сделать вывод, что их производство было осуществлено именно в сентябре 1939 г., то есть тремя месяцами позже окончания съемок киножурнала «Советское искусство», 1939, № 7.

Факт массового тиражирования пластинок с белорусским дударским мелосом разными производителями позволяет прийти к более глубокому пониманию обстоятельств появления уникального дуэта в прологе киножурнала. Есть основания утверждать, что во второй половине 1930-х гг. дударское исполнительство

существовало не только в форме аутентичной народной традиции, но и что ее представители активно привлекались к официальным массовым мероприятиям. Белорусский музыковед Л.С. Таирова этот этап эволюции народной музыкальной культуры характеризует следующим образом: «Настоящим событием в культурной жизни республики стала I Всебелорусская олимпиада самодеятельного искусства, проходившая летом 1935 г. <...>. В течение нескольких олимпиадных дней на концертных площадках Минска выступило большое количество самодеятельных артистов из самых разных уголков Беларуси. Наряду с драматическими, танцевальными, хоровыми коллективами свое искусство продемонстрировали и представители народно-инструментального жанра» [11, с. 33].

Этот тезис подтверждается также и публикациями в белорусской прессе, проанализированными авторами статьи. Одна из ранних – фотопортрет Ф.И. Стесь в газете «Большавік Полаччыны» от 10 ноября 1937 года. Подпись под снимком весьма информативна: она позволяет установить место постоянного проживания и возраст народного музыканта: «Калгаснік калгаса “Армія Леніна” Кушлікоўскага сельсавета Полацкага раёна 68-гадовы Стэсь – удзельнік раённай, акруговай і Усебеларускай алімпіяд мастацкай самадзейнасці. На здымку: тав. Стэсь з сваім старым інструментам – дудой».

Автором двух более поздних публикаций в газете «Советская Белоруссия» (от 1 ноября 1938 и 24 августа 1939 г.) выступил фотокорреспондент В. Грунтфест. В обоих случаях на его снимках представлен парный крупный план Ф.И. Стесь и М.Ф. Устинова, то есть запечатлена композиция, близкая по крупности и ракурсу той, что была выстроена режиссером Н. Кармазинским и кинооператором А. Брантманом при съемках киножурнала в начале июня 1939 г.

Дополнительные сведения о популярности белорусского дударского исполнительства во второй половине 1920-х и в 1930-е годы содержат публикации, найденные энтузиастом традиционной культуры, музыкантом и радиожурналистом В. Семашко. Так, главным героем статьи «Канцэрт беларускіх дудароў», размещенной в журнале «Покліч» (№ 2, 1926, г. Ковно), стал 60-летний музыкант – «дудар Максім Сурма з вёскі Бацвінкі: ад Барысава да яе 17 вёрст».

Итогом «первой районной колхозной олимпиады художественной самодеятельности», в которой приняли участие 475 человек, посвящена статья «Колхозная олимпиада в Борисове», опубликованная

Борисовской районной газетой «Рабочий» (№ 74, 1936). В числе прочих упомянут «старый колхозник Симон Будыко из колхоза “Передовик” Хоховлицкого сельсовета, <который> исполнил несколько белорусских песен на древней дуде».

Заметка «Концерт народного творчества», опубликованная в газете «Советская Белоруссия», № 27 за 1937 г., сообщает, что уже известный нам дудар Ф.И. Стесь принял участие «в итоговом концерте Всебелорусского радиофестиваля, организованном в ознаменование XX годовщины Октября».

Анализ коллекции вышеперечисленных публикаций 1926–1939 гг. понуждает скорректировать прежние суждения: включение дударского пролога в монтажную ткань киножурнала «Советское искусство» в июне 1939 г. не следует считать абсолютной новацией, поскольку режиссер придерживался уже сложившихся подходов к отображению белорусского народного искусства. Это замечание, впрочем, ничуть не умаляет ценности исследуемого кинодокумента, поскольку дударский пролог, снятый Н. Кармазинским и А. Брантманом, остается единственным аудиовизуальным документом, запечатлевшим аутентичное дударское исполнительство. Учитывая многомиллионную зрительскую аудиторию киножурнала, можно утверждать, что для популяризации белорусской народной культуры на пространствах огромной страны этот выпуск сделал значительно больше, чем десятки газетных заметок, фотографий и радиопередач. Последнее обстоятельство приобретает особую важность в свете того, что в послевоенной прессе, кинодокументалистике и радиовещании фигура народного белорусского дудара исчезает из публичного поля на полстолетия.

Так, известный этномузыколог И.Д. Назина отмечает, что «апошняга дудара, здаецца, слухалі на фестывалі народнай творчасці ў Полацку ў 1951 г.» [12, с. 151]. Заметим, что осторожная формулировка, выбранная ответственным ученым, распространяется лишь на официальные фольклорные (точнее, постфольклорные) музыкальные мероприятия. В контексте же глубинной культурной практики (в частности, при проведении свадеб и других локальных мероприятий) факт абсолютного исчезновения аутентичного дударского исполнительства отнюдь не утверждается.

Заключение. Комплексный характер проведенного исследования, сфокусированного на изучении социально-культурного контекста и обстоятельств создания довоенного выпуска киножурнала «Советское искусство», 1939,

№ 7, позволил усовершенствовать методику историко-искусствоведческой атрибуции. Принципиально новым источником сведений в данном случае выступили грампластинки из фондов БГАКФД, близкие по дате выпуска к изучаемому кинодокументу. Насколько известно, это первый опыт историко-искусствоведческой атрибуции фрагмента документальной киноленты, осуществленный путем выявления и изучения тематически близких фоно- и фотодокументов. Расширение типологического спектра привлекаемых источников позволило установить взаимосвязи между целыми группами документов одной исторической эпохи, зафиксированных на разных носителях.

ЛИТЕРАТУРА

1. Государственная программа «Культура Беларуси (на 2011–2015 гг.)», задание К-11. Творческие кинопортреты деятелей культуры и искусств: Хроника культурной жизни Беларуси: экранная тематическая антология: в 12 ч. / БГУКИ; БГАКФД; авт.-сост.: К.И. Ремишевский, Е.М. Гриневич, А.А. Федосова; закадровый коммент. О.А. Винярский; технич. исполн. С.Н. Тимонов; ред.: М.И. Мушинский, С.Л. Гаранин, Г.К. Тычко, А.Н. Безуглый; отв. за вып. К.И. Ремишевский. – Электрон. дан. (159,265 Гб). – Минск: БГУКИ, 2013. – 45 электрон. опт. дисков (DVD-видео).
2. Рэмішэўскі, К.І. Традыцыйная культура беларусаў у кіналетпісе 1930-х гадоў / К.І. Рэмішэўскі // Аўтэнтычны фальклор: праблемы захавання, вывучэння, успрымання: зб. навук. прац удзельнікаў VI Міжнар. навук.-практ. канф., Мінск, 27–29 крас. 2012 г. / БДУКМ; рэдкал.: М.А. Мажэйка (адк. рэд.) [і інш.]. – Мінск, 2012. – С. 38–43.
3. Рэмішэўскі, К.І. Марфалогія беларускай дуды (паводле кіналетпісу 1930-х гадоў) / К.І. Рэмішэўскі, В.В. Калацэй // Аўтэнтычны фальклор: праблемы захавання, вывучэння, успрымання: зб. навук. прац удзельнікаў VII Міжнар. навук. канф., Мінск, 26–28 крас. 2013 г. / БДУКМ; рэдкал.: В.Р. Языковіч (адк. рэд.) [і інш.]. – Мінск, 2013. – С. 14–17.
4. Калацэй, В.В. К вопросу о морфологии белорусской дуды (по видеоматериалам первой половины XX в.) / В.В. Калацэй, К.И. Ремишевский // MUSICUS. Вестник Санкт-Петербургской государственной консерватории им. Н.А. Римского-Корсакова. – 2013. – № 1. – С. 22–27.
5. Ремишевский, К.И. История, ожившая в кадре. Белорусская кинолетопись: испытание временем: в 3 кн. / К.И. Ремишевский; науч. ред. В.В. Гниломедов. – Минск: Вышэйшая школа, 2014. – Кн. 1: 1927–1953. – 224 с.
6. Киножурнал «Советское искусство» // БГАКФД. – 1939. – № 7. – «Песни и танцы белорусского народа». – Арх. № 35_02963.
7. Чавус, С. Беларуская дуда ў аўдыёвізуальных крыніцах 1939 г. Новыя звесткі / Станіслаў Чавус // Аўтэнтычны фальклор: праблемы захавання, вывучэння, успрымання. – Мінск, 2018. – С. 171–173.
8. Каталог грампластинок / сост. И.Ф. Фурман. – М.: Издательство Наркомхоза РСФСР, 1940. – 567 с.
9. Беларуская народная песня і танец [грамплацінка] / Ф. Стэсь, М. Усцінаў. – 1939. – URL: <https://ethno.by/audioteka/805536160> (дата обращения: 15.06.2023).
10. Белорусская свадебная мелодия и танец (соло на дуде) [Фонозапись] / исп. Ф.И. Стесь, колхозник Кушляковского с/с Полоцкого р-на // БГАКФД. – Апрельский завод памяти 1905 года. – 1939. – Арх. № PL00189, 1-я ед. хр.; Белорусская народная песня и танец (соло на дуде) [Фонозапись] / исп. М.Ф. Устинов, колхозник Кушляковского с/с Полоцкого р-на // БГАКФД. – Апрельский завод памяти 1905 года. – 1939. – Арх. № PL00189, 2-я ед. хр.
11. Таирова, Л.С. Народно-инструментальное исполнительство Беларуси / Л.С. Таирова. – Минск: Белорусский государственный университет культуры и искусств, 2012. – 187 с.
12. Назина, И.Д. Беларускія народныя музычныя інструменты / І.Д. Назіна. – Мінск: Беларусь, 1997. – 239 с.

Поступила в редакцию 23.12.2024

УДК 908:[784.2+784.5+78.071.1](476)

Образы родного края в вокально-симфонической и хоровой музыке Н. Литвина: жанрово-стилевой аспект

Гажевская-Пешак Т.С.

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

Статья посвящена изучению вокально-симфонической и хоровой музыки а cappella современного белорусского композитора Н. Литвина. В исследовании рассматриваются жанрово-стилевые, семантические и композиционно-драматургические особенности сочинений крупных и малых форм автора в контексте общего развития белорусской музыки для хора конца XX – первой четверти XXI столетия. В процессе детального музыковедческого анализа выявляется специфика мелодики, хоровой фактуры, гармонического языка, музыкальной драматургии и образного строя сочинений. В вокально-симфоническом творчестве Н. Литвин стремится к многогранной выразительности (пафосно-драматической, трагической, лирической), широко применяет фольклорные интонации в прорисовке музыкально-поэтических образов, нередко внедряет черты декламационно-речитативного начала в музыкальный язык партитур.

Хоровой музыке малых форм присущи лирическое высказывание, декламационность, органично сочетающаяся с белорусской фольклорной интонационностью: сочинения пронизаны интонациями инструментальных наигрывшей, мелодикой обрядовых и бытовых народных песен, характеризуются мастерским вплетением приемов классической и народно-подголосочной полифонии, отмечены богатством современных гармоний.

Ключевые слова: кантата, хоровой цикл, хоровая миниатюра, композиторский стиль, гармония, мелодия, фактура.

(Искусство и культура. – 2025. – № 1(57). – С. 17–22)

Images of the Native Land in Vocal Symphonic and Choral Music by N. Litvin: the Genre and Style Aspect

Gazhevskaya-Peshak T.S.

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

The article is concerned with the study of vocal-symphonic and choral a cappella music by the contemporary Belarusian composer N. Litvin. The author of the article examines the genre-style, semantic and compositional-dramatic features of the composer's large and small form compositions in the context of the general development of the late twentieth – first quarter of the XXI century Belarusian music for chorus. In the process of a detailed musicological analysis, the specifics of melody, choral texture, harmonic language, musical drama and the figurative structure of compositions are revealed. In vocal and symphonic creativity N. Litvin strives for multifaceted expressiveness (the pathos-dramatic, tragic, lyrical), widely uses folklore intonations in drawing musical and poetic images, often introduces features of the declamation-recitative principle into the musical language of scores.

Choral music of small forms is characterized by lyrical utterance, chanting, organically combined with reliance on Belarusian folklore intonation: the compositions are permeated with intonations of instrumental tunes, melodies of ritual and everyday folk songs, characterized by a masterful interweaving of classical and folk-sub-vocal polyphony, marked by wealth of modern harmonies.

Key words: cantata, choral cycle, choral miniature, composer's style, harmony, melody, texture.

(Art and Cultur. – 2025. – № 1(57). – P. 17–22)

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

Хоровое искусство Беларуси конца XX – начала XXI века связано с освоением новой стилистики и осознанием национальных традиций. Детальный анализ современного кантатно-ораториального (С.М. Климанов [1], Г.Г. Кулешова [2], Е.В. Лисова [3]) и вокально-хорового (Т.В. Сернова и В.А. Черняк [4]) творчества композиторов Беларуси в целом приводит к мысли о том, что национальная поэзия является для музыкального искусства источником актуальных идей и художественных мотивов, многоликих образов и настроений. Сегодня белорусские композиторы проявляют постоянный интерес к художественному наследию, идеям и личностям старинной белорусской литературы и истории, которые, являясь символом национальных традиций, получают оригинальные современные музыкальные прочтения и композиторские трактовки. Данное исследование посвящено изучению вокально-симфонической и хоровой музыки белорусского композитора Н. Литвина; рассматриваются жанрово-стилевые, семантические и композиционно-драматургические особенности сочинений крупных и малых форм автора. Творчество Н. Литвина в настоящее время не исследовано, чем и обусловлена актуальность выбранной темы. Цель статьи состоит в определении композиторского стиля письма Н. Литвина в контексте развития белорусской хоровой музыки конца XX – первой четверти XXI столетия.

Жанрово-стилевые, семантические и композиционно-драматургические особенности вокально-симфонического произведения Н. Литвина «Беларуская калыханка». Кантата Н. Литвина «Беларуская калыханка» (1977) отличается глубоким философским содержанием и яркостью художественных образов-архетипов, обращенных к истории и национальным традициям своего народа. Данное вокально-симфоническое сочинение наследует лучшие традиции отечественной кантатно-ораториальной музыки. В качестве поэтической основы для произведения композитор выбрал стихотворения В. Витки (советский белорусский поэт, критик, драматург, переводчик, классик детской литературы) [5].

Патриотический дух кантаты Н. Литвина «Беларуская калыханка» подчеркивается обилием архетипических вербальных образов, представленных в текстах В. Витки. Семантика данных образов предполагает индивидуальную символику, например, зеленый листок (мать и сын), могучий гай (неисчислимый человеческий род), дуб (память и связь между поколениями), валуны (тяжелый труд и беды).

Патриотический ракурс кантаты прочитывается через архетипические образы ее главных действующих лиц. В произведении Н. Литвина в качестве образов-архетипов выступают следующие герои: Поэт, Мать, Сеятель и Народный Герой. Каждый из них наделен индивидуальной музыкальной характеристикой и выполняет свою роль в развертывании музыкальной драматургии. Кроме перечисленных героев, в произведении Н. Литвина важное значение играет Чтец, олицетворяющий автора, который подобно философу-мыслителю комментирует музыкальное действие кантаты. Кроме перечисленных ярких театральных образов главных героев, в этом произведении присутствует еще один образ-архетип – образ народной песни, в частности, колыбельной, который воплощается через характерный узнаваемый интонационный комплекс, объединяющий разделы цикла и участвующий в драматургическом развитии кантаты.

«Беларуская калыханка» строится по принципу свободного чередования контрастных разделов, отличающихся по своему характеру и исполнительскому составу.

Оркестровое вступление открывает музыкальную картину *первого раздела*, главная тема которой напоминает интонации народной колыбельной. Эта тема излагается в миноре, в ней акцентируются секундовые ходы, что напоминает пение матери над колыбелью ребенка. Ритмическая прихотливость говорит о традициях народного интонирования, в котором особенности ритма обуславливаются естественными процессами человеческого дыхания. В качестве контрапункта к диатонической мелодии в нижних голосах оркестрового сопровождения звучат хроматические малосекундовые ходы, придающие общему звучанию тревожный характер. На фоне этой мелодии Чтец произносит свою фразу, в которой говорит о том, что колыбельная для него олицетворяет собой голоса умерших предков и, в первую очередь, голос его незабвенной матери. При упоминании матери в оркестре появляется новая тема, складывающаяся из повторения нисходящих малых трихордов, интонационно родственных ритуальным фольклорным голошениям по усопшим.

Вслед за Чтецом появляется образ Поэта-патриота, воспевающего Родину и рассказывающего о своей любви к матери. Мелодия вокальной партии поэта имеет ариозный склад, она изобилует широкими скачками, обилием хроматизмов и неожиданными ритмическими фигурами, призванными сделать акцент на наиболее значимых словах поэтического

текста. Например, выразительным восходящим ходом на большую септиму подчеркнута метафора, в которой Поэт сравнивает родную Беларусь с зеленым листком, расположившимся на карте огромного мира. В каждой последующей фразе образ, с которым сравнивается родина, характеризуется восходящими мелодическими ходами («песня», «вады глыток»). Яркая экспрессивная вокальная партия Поэта уравнивается сдержанными аккордами оркестрового сопровождения с преобладанием квинтовых созвучий, где в нижнем пласте фактуры очерчиваются плавные хроматические ходы.

Во втором разделе своего ариозо Поэт повествует о своей любви к родной матери. Средства музыкальной выразительности здесь резко изменяются – фактура оркестрового сопровождения становится прозрачной, а вокальная партия солиста – диатоничной, интонационно близкой белорусской народной песенности. В процессе развертывания музыкального полотна в оркестровой фактуре появляются яркие кластерные созвучия, что символизирует собой бурю, во время которой безвестный листок трепещет так же, как сердце матери, переживающей за собственных детей.

Второй раздел кантаты открывается словами Чтеца, призывающего поэта посмотреть на величие бескрайнего белорусского гая – символа народного мужества и величия. В качестве иллюстрации к словам Чтеца звучит хор «Дуб прыдарожны», выделяющийся полифоническим изложением темы – сдержанной, узкообъемной и хроматизированной, олицетворяющей собой переплетения корней могучего старого дуба. Характерно, что в качестве оркестрового сопровождения к этой хоровой полифонии проводится выразительная лирико-философская тема, переданная в унисон в партиях низких струнных. Постепенно динамика хоровой звучности усиливается и в момент кульминации в плотном хоровом четырехголосии приходит к трагическому восклицанию – «Колькі лістоў абляцела з галля», – в котором ощущается горечь и сожаление о людях, покинувших этот мир. Как отзвук, фраза басов повествует о том, что «множество погибших листьев приняла земля», и это также несет философскую мысль о смерти и погребении бесчисленных предков. Мелодия баса отличается плавностью и нисходящим движением, уходящим в самый низкий регистр данной партии, что подчеркивает особую погребальную семантику.

В качестве яркого контраста после басовой фразы возникает соло Матери, построенное на интонациях белорусского песенного

фольклора и родственное второму предложению оркестрового вступления с характерными нисходящими трихордами. Мать здесь выступает не как индивидуализированный персонаж, но как образ-архетип, олицетворяющий собой всех матерей мира, одинаково переживающих о своих детях. В этом ариозо вновь воскресает образ листка, который на этот раз сравнивается с сыном. Первые фразы соло сопровождаются импрессионистическими оркестровыми звучностями с тремоло и арпеджио. Особую зыбкость звучанию придают постоянные смены размеров. Постепенно вокальная партия драматизируется, насыщается хроматизмами, становится более речитативной и экспрессивной, что передает скорбь ее в разлуке с сыном. Вслед за динамической кульминацией, в которой Мать повествует о своих душевных муках, возвращаются уравновешенные интонации народной песни.

Резким фактурным и динамическим контрастом после ариозо Матери вступает мужской хор, вопрошающий о том, кто пришел в материнский дом. В качестве ответа на этот вопрос звучит ариозо Сеятеля, в котором персонаж рассказывает о своих трудах в лесу и поле. Вокальная партия Сеятеля отличается ариозным характером, широким диапазоном, размашистыми мелодическими ходами, передающими силу, мужество и самоотверженность труженика. В моментах повествования об особо тяжком физическом труде в партии Сеятеля появляются хроматические ходы, отражающие его телесное и душевное напряжение. «Тихой кульминацией» в ариозо Сеятеля является фраза о валунах, которые «лежат как проклятие» для его народа. В момент рассказа о валунах вокальная партия героя приобретает сдержанный речитативный характер. Архетипические образы Сеятеля и валунов в авторском прочтении В. Витки и Н. Литвина ассоциируются соответственно с образом трудолюбивого белорусского народа и образом внешней враждебной среды – природной или геополитической. В третьем разделе своего ариозо Сеятель жалуется на собственные беды, физическое истощение и нищету. Трагический характер этого эпизода подчеркивает хоровой вокализ, строящийся на нисходящих мелодических фразах траурного характера. В партии оркестрового сопровождения полифонически излагается триольная мелодия, усиливающая философскую глубину звучания. Фразы вокальной партии Сеятеля становятся более краткими, лишенными первоначальной удалости и силы; в заключении ариозо герой речитативом обращается

к зрителям, спрашивая, не забыли ли они о его подвигах. Мать отвечает Сеятелю, что она помнит о его изнурительном труде.

Третий раздел кантаты открывается трагическим стихотворением чтеца о гибели молодого патриота, оплакиваемого своей матерью. Слова Чтеца («зямя спавіта пятлёй пакут, крывёй паліты тут кожны кут») дублируются полифоническим хоровым звучанием, что значительно усиливает масштаб трагедии, возводя ее в ранг национальной катастрофы. В момент кульминации хор переходит на пение вокализмом, а Чтец произносит слова о том, что на страдания народа отозвался эхом могучий колокол.

После того как звуки гонга, хора и оркестра затихают, начинается *четвертый, финальный раздел* кантаты. Сдержанная лирико-философская тема звучит в низком регистре в оркестре, будто прорастая из земли как росток будущей новой жизни. После краткого оркестрового вступления появляется голос нового персонажа – Народного Героя, призывающего белорусов продолжить свой начатый путь, не теряя веры и продолжать сеять лучшее в надежде на светлое будущее. Вокальная партия Народного Героя сочетает в себе различные интонации: речитативные, маршевые, ариозные, однако всегда отличается действенной динамикой, целеустремленностью и напористостью. В партии оркестрового сопровождения к ариозо Народного Героя звучат консонирующие аккорды, а также нередко проводятся фанфарные интонации, передающие боевой дух, призывающие народ идти «ў шчаслівы свет!».

Вслед за ариозо Народного Героя финальный хор прославляет белорусский народ, пронесший через все невзгоды любовь к родине, сохранивший традиции и «гордае права на родную песню». Первая строфа хора звучит в партиях басов и теноров, рассказывающих о преодолении физических трудностей в истории белорусов, вторая строфа поручена женским голосам, повествующим о светлых мечтах и надеждах народа. Мелодии обеих строф имеют песенный характер, излагаются голосами хора моноритмично, что подчеркивает всеобщую народную радость и единодушие. Третья строфа звучит в партиях всех солистов и хора, становясь радостным апофеозом счастья, превозмогшего невзгоды, и, шире, жизни, победившей смерть. Ключевым фактором, приведшим к победе, согласно авторской трактовке Н. Литвина, становится сохранение народной памяти и национальных традиций, одним из главных символов которой является белорусская народная песня.

Именно мелодическая основа белорусской народной песни (колыбельной) служит той интонационной сферой, которая скрепляет разделы кантаты, становясь лейтинтонацией. Ее элементы, звучащие в первом разделе кантаты, на протяжении всего произведения расцвечиваются разными красками – лирическими, драматическими, трагическими. А в финале цикла образ колыбельной прорастает в образ-архетип народной песни, которая способна спасти народ от гибели и забвения.

Таким образом, кантате Н. Литвина «Беларуская калыханка» присущ высокий уровень гражданского пафоса, автор призывает белорусский народ к бережному отношению к исторической памяти, национальной культуре и искусству. Архетипические образы Матери, Поэта, Сеятеля и Народного Героя, представленные в кантате, делают ее актуальной не только для народа Беларуси, но и для других народов мира.

Образы родного края в хоровых произведениях Н. Литвина: особенности музыкального языка. Н. Литвин обращается также и к жанру цикла. В 1983 году на слова классиков белорусской литературы Янки Купалы и Якуба Коласа он создает хоровой цикл «Родныя вобразы». Литвину удалось точно передать тончайшие нюансы смыслов и образов, почувствовать состояние души, тревоги, трепета, заложенные в поэтических стихах.

В данный цикл вошли шесть хоровых миниатюр («Родныя вобразы», «Вясна», «Лес», «Вільготны змрок», «Стужа збліжаецца», «Гусляр»), они написаны в различных формах, характеризуются чертами разной стилизованной поэтики. В музыкальном сочинении нет конкретного сюжета, однако все партитуры объединяет общая концепция: мозаика образов родного края, края со сложной, порой героической судьбой, глубокого патриотизма, величия, красоты природы, любви и переживания за белорусский народ, раскрытие глубин его человеческой души.

Открывается хоровой цикл одноименной миниатюрой на текст Якуба Коласа «Родныя вобразы». Поэт изображает словом родные пейзажи, они «поўныя смутку, жалёбы, нядолі», но и «поўныя сумнай красы». Слова «жалёба» и «краса» как своеобразный рефрен проходят через всё стихотворение. Несмотря на горечь, тяжелые личные переживания, родные образы для автора наполнены внутренней красотой. Ему снятся лес и могучие дубы, чей «шум-гуд» счастливый. Но одновременно песни людей Якуб Колас помнит как «пакутныя», полные страдания. У поэта чувствуется

социальный подтекст, он подчеркивает нелегкую жизнь народа, и это ощущение «жалобы» переходит и на пейзаж.

Н. Литвин отобрал для своей миниатюры лишь первую строфу стихотворения: «Вобразы мілыя роднага краю, смутак і радасць мая!». Композитор использует полифонический способ изложения музыкального материала, позволяющий передать особое состояние напряженного размышления. В хоровой композиции обнаруживаются и неожиданные черты: несмотря на связь мелодики с народной музыкой, Н. Литвин обращается в партии баса к суровой теме во фригийском ладу, напоминающей средневековые григорианские хоралы, в которых музыка строго подчинена тексту, сохранены логические ударения, выделены более крупными длительностями смысловые акценты. В последних трех тактах миниатюры, несмотря на первоначальный минорный колорит, окончательно утверждается светлый настрой надежды.

Вторая часть цикла – хоровая миниатюра «Вясна» на стихи Якуба Коласа предвещает скорый приход весны. Эта пора года для поэта ассоциируется со временем освобождения от зимнего сна и скованности. Стихотворение, наполненное глаголами будущего времени, пронизано движением, стремлением, ожиданием перемен в природе. Автор рисует пейзаж короткими предложениями, простыми словами, но перед глазами читателя возникает наполненный деталями образ всё более расширяющей свое «влияние» весны: всё начинается с солнца, которое «вышэй хадзіць стане». Вездесущие лучи проникнут в каждый уголок – и зазеленеет трава, вскроются реки, побегут шумные ручьи. И вот уже из хат «дружным тлума», с веселым гомоном выйдут люди. Зазеленеет лес («убярэцца ў гарнітур зялёны»), прилетят птицы. И наконец, уже в полную силу придет весна – с цветами, густой травой и звонкими песнями. Композитор точно передал коласовский настрой, «услышал» стихотворный текст в стиле весенней «заклички», уловил скрытую музыку стиха и дал ей проявиться. Музыкальный материал строится на принципах полифонического развития: от одноголосия в партии басов фактурный пласт стремительно уплотняется и вырастает до шестиголосия. В заключительном разделе хоровой миниатюры Н. Литвин создает яркий колористический эффект, используя движение параллельными квартами и квинтами, что рождает впечатление «несущихся повсюду» весенних песен.

Хоровая композиция «Лес» представляет третью часть цикла, она, как и предыдущие миниатюры, написана на стихи Якуба Коласа. Поэт иллюстрирует картину могучего леса: он «гудзе-ракоча», шумит, глухо шепчет, заполнен гомоном, щебетанием птиц. У композитора, как и у поэта, лес-созерцатель показан в былинно-эпическом духе – пугающим, угрожающим, с отголосками эха, что улавливается и в мелодике, и в ритмической структуре. Композитор создает впечатление гулко-го лесного пространства: мерно «покачивающаяся», подобно деревьям в лесу, тема проходит поочередно во всех партиях, постепенно расширяясь от секунды до кварты на фоне выдержанных тонических кварт и квинт, звучащих закрытым ртом. Н. Литвин мастерски использует приемы классической полифонии, расцвечивая музыкальный материал гармоническими красками натурального минора.

Четвертая часть – хоровая миниатюра «Вільготны змрок». В отличие от поэта, рисующего величественную картину летнего заката и приближающейся грозы, композитор концентрирует внимание на единении человека и Вселенной в этот зачарованный миг прощания с уходящим днем. Влажный сумрак заполняет собой землю, становится холоднее. В дымке тумана приближается ночь. И лирический герой зачарованно прислушивается, сливается душой с голосом земли, чувствует единение с ней – своей родиной, а в целом ощущает себя частью всего сущего. В миниатюре не остается места для угрожающих грозных зарниц и тревоги, как в поэзии Якуба Коласа, композитор изменяет настроение произведения с тревожного на созерцательное. Хроматические интонации, красочное движение параллельными секстаккордами в женской партии хора, зыбкие неустойчивые гармонии, созвучия нетерцового строения, эллиптическое движение в аккордовой фактуре – все это создает тонкую импрессионистическую пейзажную зарисовку.

В пятой части цикла «Стужа збліжаецца» на слова Янки Купалы преобладает тревожное, подавленное настроение. Поэт метафорически, через образы холодной увядающей поздней осени описывает человеческую жизнь на склоне лет, в которой «моладасць гасне», чувствуются сильное душевное волнение, беспокойство и даже страх перед неизвестностью. Поэт восклицает: «Божа, як жудка на свеце!» Он словно предугадывает свое нелегкое будущее... И возникают глубокие размышления, наполненные пессимистическими метафорами: «жаль глыбокі», «цэпра расставіла

сеці», «слёзныя віхры», «дні не ўсміхаюцца», «горасці лёд». Каждая строфа поэтического текста завершается рефреном «стужа збліжаецца». Н. Литвин сохраняет настроение стиха, применяя различные колористические эффекты: острые акценты, терпкие, усложненные гармонии, кварто-квинтовые созвучия, хроматические мрачные интонации, а также контрастную динамику, создавая тем самым трагический образ, полный безысходности.

В заключительном номере цикла (хоровая композиция «Гусляр») композитор, как и в других миниатюрах, использует стих частично, оставляя лишь центральную мысль: гусляр должен своим талантом тронуть души людей, пробудить в них стремление к действию. Гусляр в музыкальном воплощении Н. Литвина не призывает в бой, как у поэта («Дай паходням жар», «...строй ваякаў шар, кроў сагрэй, як вар»). Композитор говорит о побудительной силе искусства народного музыканта, выводит на первый план его способность «песняй новых дзён» пробуждать новые стремления в душах людей. Он обращается к интонациям и принципам развития народной музыки – унисонные возгласы, восходящие кварто-квинтовые ходы, размер 5/4, имитации колокольного перезвона, развитие музыкальной ткани на основе ленточного движения, имитирующего интонации обрядовых народных песен.

Завершается сочинение общим апофеозом хора – гимничным возгласом «Гэй, гусляр, гусляр!» Ярким финалом автор изгоняет все угрожающие тени, тревоги и сумрачные страхи, горькую тоску, которые были показаны в других частях цикла. Гусляр становится символом неугасимой надежды и веры в то, что «новыя дні» принесут нечто прекрасное,

воодушевляющее, откроют новую дорогу для Беларуси и народа.

Заключение. Хоровой цикл Н. Литвина «Родныя вобразы», несомненно, входит в золотой фонд отечественного хорового искусства. Это зрелое, интересное, с разнообразной палитрой выразительных средств музыкальное сочинение, не отпускающее внимание слушателя и заставляющее проживать каждую картину-миниатюру. Специфика музыкального языка хоровых сочинений композитора характеризуется лирическим высказыванием, декламационностью, органично сочетающейся с опорой на белорусскую фольклорную интонационность. Хоровые произведения малых форм пронизаны интонациями инструментальных наигрышей, мелодикой обрядовых и бытовых народных песен, удивляют мастерским влечением приемов классической и народно-подголосочной полифонии, отмечены богатством современных гармоний.

ЛИТЕРАТУРА

1. Климанов, С.М. Воплощение белорусской поэзии в кантатно-ораториальных сочинениях современных композиторов / С.М. Климанов // Славянскія літаратуры ў кантэксце сусветнай: матэрыялы XIII Міжнар. навук. канф., прысвеч. 100-годдзю БДУ і 90-годдзю з дня нараджэння чл.-кар. НАН Беларусі праф. А.А. Лойкі, Мінск, 28–29 кастр. 2021 г. / Беларус. дзярж. ун-т; рэдкал.: С.А. Важнік (гал. рэд.) [і інш.]; навук. рэд. А.І. Бельскі. – Мінск: БДУ, 2021. – С. 399–403.
2. Кулешова, Г.Г. Белорусская кантата и оратория / Г.Г. Кулешова. – Минск: Наука и техника, 1987. – 294 с.
3. Лисова, Е.В. Белорусская музыка 1960–80-х гг.: жанры кантаты и оратории / Е.В. Лисова // Весці Беларускай дзяржаўнай акадэміі музыкі. – 2023. – № 42. – С. 4–12.
4. Сернова, Т.В. Белорусская хоровая музыка а cappella (вторая половина XX – начало XXI в.): монография / Т.В. Сернова, В.А. Черняк. – Минск: БГПУ, 2022. – 148 с.
5. Васіль Вітка // Беларускія пісьменнікі (1917–1990): даведнік / склад. А.К. Гардзіцкі; нав. рэд. А.Л. Верабей. – Мінск: Мастацкая літаратура, 1994. – С. 103–104.

Поступила в редакцию 11.12.2024

УДК 7.05/394.2

Использование культурных традиций в дизайне подарочной продукции (на примере Праздника середины осени)

Лежанская П.В.

*Государственное учреждение образования «Институт бизнеса
Белорусского государственного университета», Минск*

В статье рассмотрено влияние культурных традиций, связанных с Праздником середины осени, на дизайн подарочной продукции в Китае. Коммерциализация праздников – распространённое явление в современной рыночной экономике. С одной стороны, это способствует поддержанию национальных традиций, с другой – выступает стимулом для производителей в использовании праздничной символики в дизайне продукции с целью привлечения потребителей и увеличения прибылей. Сегодня в китайском обществе наиболее популярными идеями, которые воплощает в себе Праздник середины осени, являются воссоединение семьи и благодарение за собранный урожай. К основным символам праздника относятся: полная Луна, богиня Луны Чанъэ, Лунная Жаба, Лунный Заяц, лунные пряники, фонари, цветы османтуса. Были определены три доминирующих подхода к дизайну подарочной продукции, связанной с Праздником середины осени: 1) интерпретация праздничных образов и символов; 2) минимальное применение символов праздника, оформление в целом в «китайском стиле»; 3) цитирование и стилизация известных образов из искусства, относящихся к празднику. Такие подходы к дизайну подарочной продукции могут быть использованы отечественными предприятиями для сезонного продвижения продукции на китайском рынке.

Ключевые слова: дизайн, культурные традиции, традиционные праздники, Праздник середины осени.

(Искусство и культура. – 2025. – № 1(57). – С. 23–27)

The Application of Cultural Traditions in Gift Product Design (Based on the Mid-Autumn Festival)

Lezhanskaya P.V.

State Education Establishment “School of Business of Belarusian State University”, Minsk

The article examines the influence of cultural traditions associated with the Mid-Autumn Festival on the design of gift products in China. Commercialization of holidays is a common phenomenon in the modern market economy. On the one hand, it helps to maintain national traditions, on the other hand, it is an incentive for manufacturers to use holiday symbols in product design in order to attract consumers and increase profits. In modern Chinese society, the most common ideas embodied by the Mid-Autumn Festival are family reunion and gratitude for the harvest. The main symbols of the festival include the full moon, the moon goddess Chang’e, the lunar toad, the lunar rabbit, mooncakes, lanterns, and osmanthus flowers. Three dominant approaches to the design of gift products associated with the Mid-Autumn Festival were identified: 1) interpretation of images and symbols associated with the festival; 2) minimal use of holiday symbols, overall design in the “Chinese style”; 3) quoting and stylizing famous images from art associated with the holiday. Such approaches to gift product design can be used by domestic enterprises for seasonal promotion of products in the Chinese market.

Key words: design, cultural traditions, traditional holidays, Mid-Autumn Festival.

(Art and Cultur. – 2025. – № 1(57). – P. 23–27)

У разных народов есть традиционные праздники, имеющие большое культурное значение. Такие праздники могут распространяться не только в каком-то одном государстве, а в целых культурных ареалах и обладать локальными особенностями и интерпретациями при сохранении общей идеи

праздника. Сегодня в дизайне подарочной продукции, упаковки и рекламы образы и символы, характерные для того или иного праздника, служат источником вдохновения для дизайнеров, а также возможностью раскрытия коммерческого потенциала этих праздников с целью увеличения продаж.

Адрес для корреспонденции: e-mail: lrv08@mail.ru – П.В. Лежанская

Коммерциализация праздников – известное явление в современной рыночной экономике, достаточно вспомнить такие праздники, как Новый год, Рождество и др. Во многих странах есть и местные праздники, которые имеют своё важное региональное значение и влияют на дизайн. Одним из таких праздников выступает китайский Праздник середины осени (中秋节, Чжунцю), который в настоящее время представляет собой второй по значимости традиционный китайский праздник после Весеннего фестиваля (китайского Нового года). Свои интерпретации этого праздника существуют у многих народов Азии.

В ходе исследования использования культурных традиций в дизайне подарочной продукции были проанализированы книги и статьи по истории китайских календарных праздников, изучению образа Луны и древних символов плодородия в искусстве Поднебесной, рассмотрены китайские литературные произведения, посвящённые Луне, прослежено применение символов традиционных праздников в рекламе в Китае и ряд других. Базу исследования составили материалы рекламного характера, посвящённые подаркам по случаю Праздника середины осени, размещённые в китайской социальной сети 小红书 (Xiaohongshu) в августе 2024 года. Работ, напрямую связанных с исследованием использования образов и символов праздника в дизайне подарочной продукции, обнаружено не было. Тем не менее много релевантной информации можно найти в смежных научных публикациях, идеи которых напрямую подтверждаются конкретными примерами применения образов и символов праздника в дизайне.

Цель статьи – охарактеризовать использование культурных традиций в дизайне подарочной продукции, связанной с Праздником середины осени.

При этом методы наблюдения, сравнительного и искусствоведческого анализа позволили установить взаимосвязи между художественным решением в дизайне подарочной продукции и культурными традициями, которые присущи Празднику середины осени.

Значение Праздника середины осени в Китае. Праздник середины осени отмечается 15-го числа 8-го месяца по лунному календарю и совпадает с днём осеннего равноденствия. Происхождение праздника связывается с отправлением культов плодородия и Луны, оба из которых являются древними и присутствуют у многих народов. Так как урожай был связан с лунным циклом, праздник отмечали только в полнолуние.

Считается, что изначально Праздник середины осени возник при династии Чжоу более 3000 лет назад из традиции поклонения Луне. В период династии Чуньцю (770–475 гг. до н.э.) появились первые упоминания о мифологических персонажах – богине Луны Чанъэ и её спутнике Лунном Зайце. Во время правления династий Хань, Цзинь и Вэй (206 г. до н.э. – 581 г. н.э.) к обычаю поклоняться Луне добавились обычай «любования Луной», состоящий в сочинении и чтении поэтических текстов, посвящённых Луне, а также обряды, связанные с почитанием пожилых людей. При династии Тан (618–907) Праздник середины осени приобретает статус национального, его воспевают в поэмах и легендах. Во времена Империи Сун (960–1125) Праздник середины осени становится всеобщим народным праздником. Во время правления династий Мин (1368–1644) и Цин (1616–1911) обрядовые и светские традиции Праздника середины осени сохранились при императорском дворе, а также были популярными в народной среде, где постепенно получили новое бытовое содержание – молитвы о семейном благополучии стали более значимыми, чем молитвы Луне о новом урожае. В период Китайской Республики (1911–1949) и вплоть до окончания периода Культурной революции (1966–1976) Праздник середины осени был запрещён как пережиток прошлого. В XXI столетии этот праздник вновь приобрёл большую популярность, получив одобрение и поддержку со стороны китайского правительства [1, с. 9; 2, с. 7–8].

Символизм Праздника середины осени изменялся со временем. В настоящее время полная Луна символизирует в первую очередь идею единения семьи, общность с родственниками, ожидание счастья в семейном кругу. В современном китайском обществе наиболее распространёнными идеями, которые воплощает в себе этот праздник, являются воссоединение семьи и благодарение за собранный урожай (в контексте календарных обычаев и праздников). Он также стал традиционным поводом для выражения ностальгии по малой родине, своим близким, пожелания здоровья, счастья и хорошего урожая. «Многие ритуальные действия, характерные для праздника, сохраняются: молитвы о благополучном урожае, жертвоприношения богине Луны, любование луной, цветами османтуса и фонарями, отгадывание загадок, употребление лунных пряников, рассказывание легенд и др.» [1, с. 10].

Китайское правительство прикладывает усилия по совершенствованию сегодняшнего китайского общества и формированию

современной системы ценностей, в которой традиционная культура и её базовые ценности имеют довольно большой вес. В этом контексте традиционные праздники используются в том числе и производителями при продвижении продукции на рынок. Прямой целью их действий является увеличение продаж, но опосредованно они способствуют поддержанию национальных традиций, культуры, а также искусства и дизайна.

Наиболее распространённые образы и символы, связанные с Праздником середины осени. Как и любая традиция, Праздник середины осени имеет свои символы и образы. К основным символам праздника относятся Полная Луна, Богиня Луны Чанъэ, Лунная Жаба (Трёхлапая Жаба), Лунный Заяц (Нефритовый Кролик, Яшмовый Заяц), лунные пряники, фонари, цветы османтуса и др. Все они нашли своё «применение» в современном дизайне подарочной продукции.

Богиня Луны Чанъэ (Чан Э) – богиня Луны и бессмертия, персонаж китайской мифологии, – наверное, самый известный символ праздника (рис. 1, 2). Существует множество вариантов легенды о Чанъэ [3; 4], но все они сводятся к тому, что она была женой Хоу И, легендарного лучника. Однажды за свои заслуги Хоу И получил эликсир бессмертия, который если бы его выпил один человек, то он стал бы богом, а если два человека, то они остались бы людьми, но получили бы бессмертие. В силу обстоятельств (в разных версиях легенды называются разные), когда Хоу И не было дома Чанъэ выпила одна этот эликсир, стала богиней и вознеслась на Луну. Теперь она живёт в Лунном дворце. Она скучает по мужу и 15-го числа 8-го месяца по лунному календарю зажигает фонарь, чтобы рассмотреть его на Земле. По другой версии именно в этот день раз в году она встречается со своим мужем, в связи с чем в указанный день Луна особенно яркая. Образ Чанъэ воплощает идеи жертвоприношения, бессмертия и тоски, которые глубоко отзываются в китайской культуре. Чанъэ и её история часто становится сюжетом для произведений литературы и искусства.

Лунный Заяц по легенде живёт на Луне в Лунном дворце и под коричневым деревом Гуйхуа в ступке готовит снадобье бессмертия (рис. 3, 4). В более поздних версиях, Лунный Заяц является спутником Чанъэ в её пребывании на Луне. Лунный Заяц символизирует долголетие, возрождение и счастливую жизнь [5].

Лунная Жаба по одной из версий является формой Чанъэ. Попав на Луну, Чанъэ

превратилась в жабу. По другой версии, Лунная Жаба живёт на Луне вместе с Чанъэ и Лунным Зайцем (рис. 5). Ещё одна версия говорит о том, что Лунная Жаба является более древним символом, чем Чанъэ, и связана с плодородием в культе урожая. Жабы имеют округлый живот, который напоминает живот беременной женщины, а также за раз откладывают очень большое количество икры. Ряд находок изображений жаб на древних камнях подтверждает то, что жаба как символ плодородия возник в китайской культуре гораздо раньше легенды о богине Луны.

«Семантика жабы (лягушки, черепахи), во-первых, связана с землёй: в космологических представлениях эти животные часто выступают в качестве опоры, и даже самой земли. Во-вторых, ассоциируется с водой и дождём: в китайских сказках встречается сюжет, когда лягушка выпивает воду в озере (аналогичные представления существуют у тайцев, австралийцев, североамериканских индейцев и т.д.) – налицо реликт образа космической лягушки, хозяйки всей воды в мире. Подтверждением может служить и тот факт, что рассматриваемые животные используются в обрядах вызывания дождя. Исходные представления в земледельческих культах оформляются в идею плодородия» [6, с. 8].

Бытует мнение, что оба зооморфных образа в легендах возникли в силу того, что благодаря оптической иллюзии тёмные пятна на поверхности Луны воспринимаются в виде фигур зайца и жабы (рис. 6). Доказательством вышесказанного служит то, что образы зайца и жабы, которые живут на Луне, существуют у многих народов [7].

Лунный пряник (юэбин) – традиционная китайская выпечка, которую едят на Праздник середины осени (рис. 7). Изначально лунные пряники готовили как подношение Луне за обильный урожай. По форме чаще всего круглые, символизирующие Луну, могут быть с разными начинками. Варианты лунного пряника в различных регионах Китая имеют свои особенности. Сейчас лунные пряники дарят близким, родственникам, друзьям, клиентам в знак почтения и уважения, как пожелание здоровья, долголетия, гармонии, благополучия, процветания и воссоединения. Они являются неременным атрибутом этого праздника. Делиться лунными пряниками и есть их – один из самых важных способов праздновать. Лунные пряники распространены повсюду в Китае, они существуют как минимум со времён монгольской династии Юань (1271–1368). Сохранились легенды, согласно которым

заговорщики, которые хотели свергнуть эту династию прятали в лунных пряниках послания друг другу либо печатали на них сложные орнаменты, которые если разрезать пряник и сложить части в нужной последовательности, превращались в сообщение [8].

Фонари известны как традиционное китайское украшение. Одновременно появление фонарей на Празднике середины осени связывают с традицией любования луной. Фонарями на шестах украшали дома и улицы во время этого праздника для создания праздничной атмосферы.

Цветы османтуса олицетворяют собой плодородие, мир, верность и любовь. Существует традиция пить во время Праздника середины осени вино из османтуса, есть разные блюда с его ароматными лепестками и любоваться этим вечнозелёным растением.

Использование образов и символов в дизайне подарочной продукции. Рассматривая дизайн подарочной продукции, связанной с Праздником середины осени, следует отметить, что очень распространёнными подарками являются наборы лунных пряников, а также всевозможные сувениры с праздничной символикой. Лунные пряники как подарки получили распространение в том числе и потому, что их сложно готовить в домашних условиях. В качестве подарков может выступать и продукция, напрямую не ассоциированная с праздником, либо ассоциированная косвенно, но соответствующим образом оформленная [9].

Среди подходов к дизайну подарочной продукции очень популярны три основных (в порядке убывания):

1. Интерпретация образов и символов праздника (рис. 8–12). Наибольшее внимание уделяется полной Луне, кролику, лунным пряникам, Лунному дворцу, богине Чанъэ. Чуть реже в оформлении можно встретить Лунную Жабу и цветы османтуса. Стили изображения разнообразны, хотя большая часть выполнена в «милой» манере. Интерпретация образов-символов присутствует как в самих подарочных продуктах (лунных пряниках, сувенирах, имитирующих лунные пряники, подарочном мыле, свечах, праздничных фонарях и т.д.), так и в оформлении упаковки подарочной продукции (наборах лунных пряников, чая, сборных наборах с чаем, османтусовым вином и т.д.). В ряде случаев могут учитываться региональные особенности. Например, наряд, в котором изображается богиня Чанъэ, более характерный для определённой местности или учитывающий религиозные мотивы (буддистскую традицию и т.д.), цветовое решение подарочной

продукции, общепринятые в данной местности шрифты и пр.

2. Минимальное использование символов праздника, оформление в целом в «китайском стиле» часто сопровождается соответствующими праздничными надписями или вкладышами (рис. 13). Иногда присутствуют цитаты из известных литературных произведений, посвящённых богине Чанъэ. Чаще такое оформление характерно для более дорогой продукции, которая продаётся в связи с Праздником середины осени, и так оформляют только по случаю. Тем не менее даже при подобном подходе в дизайне присутствуют те или иные отсылки к празднику, хотя бы на уровне надписей или точечного включения изображения Луны, Кролика, лепестков османтуса и т.п.

3. Цитирование и стилизация известных образов из искусства, связанных с праздником (рис. 14). Часто наблюдается стилизация под традиционную китайскую живопись го-хуа и под живопись периодов разных китайских династий. Характерно больше для продукции, которая напрямую не ассоциирована с Праздником, оформляется только тематическая упаковка, но не всегда. Наименее распространённый подход к дизайну подарочной продукции. Скорее всего связан с ограниченным знанием китайскими потребителями исторических изображений из изобразительного и декоративно-прикладного искусства, связанных с символами праздника, а также тем, что стили известных произведений искусства не всегда гармонируют со стилистикой современной подарочной продукции.

Как видим, дизайн подарочной продукции подчинён символизму Праздника середины осени и в целом носит довольно выраженный национальный характер и в самих предметах, и в оформлении упаковки. При этом не обязательно сам продукт связан с какими-то традиционными для праздника действиями или обрядами. Большее значение придаётся его внешнему виду и способности выразить современные идеи праздника в пожелании благополучия, воссоединения, процветания, гармонии, заботы о семье и близких и создании праздничной атмосферы.

Заключение. Таким образом, традиционные праздники оказывают влияние на дизайн подарочной продукции, что используется производителями для увеличения продаж, а также популяризации символов праздников и культурных ценностей, связанных с праздниками. Следует отметить, что с течением времени в обществе

восприятие образов и символов традиционных праздников трансформируется, определённые из них усиливают своё значение, какие-то наоборот уменьшают. В обществе сегодня также наблюдается явление привнесения нового смысла в традиционные символы либо их нетрадиционное использование, отход от тех или иных конкретных предметов традиционного характера и придание нового содержания современной продукции в контексте праздника. Описанные подходы к дизайну подарочной продукции, связанные с Праздником середины осени, могут быть использованы отечественными производителями для сезонного продвижения своей продукции на китайском рынке, локализации упаковки и рекламы при реализации в периоды традиционных праздников.

ЛИТЕРАТУРА

1. Цюй, Ю. Отражение культурных ценностей в китайской коммерческой рекламе / Юнь Цюй, В. А. Пищальникова // Этнопсихоллингвистика. – 2024. – № 1(16). – С. 7–19. DOI: 10.31249/erpl/2024.01.01.
2. Ван, И. Воплощение образов урожая в китайском и белорусском искусстве: автореф. дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.09 / Имин Ван; учреждение образования «Бел. гос. ун-т культуры и искусств». – Минск, 2022. – 28 с.
3. 中秋节 | 蟾蜍? 凭借奔月出道的嫦娥 到底长什么样? 雅昌艺术网2012.09.21. = Праздник середины осени. Как выглядит Чанъэ, которая отправилась на Луну? // Artron Art Network. – 21.09.2021. – URL: <https://mp.weixin.qq.com/s/O33-UIZKIUVVMZWGBOZA9vw> (дата обращения: 22.08.2024).
4. 中秋: 嫦娥应悔偷灵药, 碧海青天夜夜心. 原创 诗书画 东方卫视诗书画 2020年10月02日 = Праздник середины осени: Чанъэ сожалеет, что украла эликсир, а синее море и голубое небо каждую ночь заставляют её сердце чувствовать себя лучше // Оригинальная поэзия, каллиграфия и живопись Dragon TV. – 02.10.2020. – URL: https://mp.weixin.qq.com/s?__biz=MzU4ODgxNTU2Mg==&mid=2247493140&idx=1&sn=2778011243c66f45a4b13adec1633e7a&chksm=ffd5abb1caa222a7593781bdf894ee380cf96e6c806feac60134123849d0781ea8b2f5912367#rd (дата обращения: 22.08.2024).
5. 在文物中寻找“古时月” | 中秋月桂. 作者: 文博时空 2023-09-28 = В поисках «древней луны» среди культурных реликвий. Лавр середины осени // Wenbo Time and Space. – 28.09.2023. – URL: <http://m.eeo.com.cn/2023/0928/607236.shtml> (дата обращения: 22.08.2024).
6. Исаченкова, М.А. Семантические прототипы китайского праздника середины осени Чжунцю / М.А. Исаченкова // Фальклор і сучасна культура: III Міжнар. навук.-практ. канф., Мінск, 21–22 крас. 2011 г.: у 2 ч. Ч. 2 / рэдкал.: І.С. Роўда (і інш.). – Мінск: Выдавецкі цэнтр БДУ, 2011. – С. 8–9.
7. 兔年说说园林里的“兔” 2023.01.28 = В год Кролика поговорим о «кролике» в саду. Cnlandscaper.com. – 28.01.2023. – URL: <http://www.cnlandscaper.com/ganhua/show-1348.html> (дата обращения: 22.08.2024).
8. Китайский лунный пряник с солёным желтком. – URL: <https://thaibro.ru/product/kitayskiy-lunnyy-pryanik-100-g#gallery> (дата обращения: 22.08.2024).
9. 小红书 // Xiaohongshu. – URL: <https://www.xiaohongshu.com/explore> (дата обращения: 22.08.2024).

Поступила в редакцию 07.10.2024

Автопортрет в творчестве белорусских художников – участников Великой Отечественной войны

Медвецкий А.С.

ГНУ «Центр исследований белорусской культуры, языка и литературы
Национальной академии наук Беларуси», Минск

В статье проанализировано развитие автопортрета белорусских художников, участников Великой Отечественной войны. Определено значение этого вида портретного жанра в контексте исторической памяти и самовыражения. Совершенно другая интонация наблюдается в работах довоенного времени. В условиях войны художники проявляли мужество и стойкость, создавали произведения, отражающие их внутренний мир и переживания. Автопортреты становятся не только средствами самовыражения, но и важными документами, передающими чувства и историческую память о войне.

При рассмотрении работ Виктора Громыко, Михаила Савицкого, Леонида Щемелёва, Павла Масленикова, Натана Воронова и других очевидна эволюция творческой манеры живописцев от реалистичной до экспрессивной. Каждое полотно передает эмоциональное состояние автора, его размышления о жизни и искусстве. Особое внимание уделяется технике исполнения, колористическим решениям и композиционным приемам в автопортретах разных периодов. В исследовании подчеркивается, что автопортреты белорусских художников являются ценным культурным наследием, помогающим сохранить память о подвиге тех, кто защищал свою Родину, и передают глубокий смысл и эмоциональность белорусской живописи.

Ключевые слова: Великая Отечественная война, белорусская станковая живопись, белорусские художники, портретный жанр, автопортрет, художественный образ.

(Искусство и культура. – 2025. – № 1(57). – С. 28–33)

Self-Portrait in Works by Belarusian Artists, the Great Patriotic War Participants

Medvetski A.S.

SSE “Center for Belarusian Culture, Language and Literature Research
of the National Academy of Sciences of Belarus”, Minsk

The article analyzes the development of self-portraits by Belarusian artists who participated in the Great Patriotic War. It examines this genre significance in the context of historical memory and self-expression. The tone in the works from the pre-war period is entirely different. In the conditions of war, artists demonstrated courage and resilience, creating works that reflected their inner world and experiences. Self-portraits become not only means of self-expression but also important documents conveying feelings and historical memory of the war.

Analysis of the works of Viktor Gromyko, Mikhail Savitsky, Leonid Shchemeliov, Pavel Maslenikov, Natan Voronov, and others, manifests the evolution of the painter's creative style from the realistic to the expressive. Each canvas conveys the emotional state of the author, their reflections on life and art. Special attention is given to the technique of execution, color solutions, and compositional techniques in self-portraits from different periods. The article emphasizes that the self-portraits of Belarusian artists are a valuable cultural heritage that helps preserve the memory of the heroism of those who defended their homeland and reflects the deep meaning and emotionality of Belarusian painting.

Key words: the Great Patriotic War, Belarusian easel painting, Belarusian artists, portrait genre, self-portrait, artistic image.

(Art and Cultur. – 2025. – № 1(57). – P. 28–33)

В июне 1941 года поступательное развитие советского общества было прервано вероломным нападением немецко-фашистских захватчиков на Советский Союз. В условиях боевых действий, массовых жертв и разрушений советский народ проявил невероятное мужество и стойкость, что в конечном итоге привело к победе. Белорусские художники принимали активное участие в период Великой Отечественной войны как на поле боя, так и непрерывно работая в тылу. В это сложное время национальной истории духовная стойкость и бесстрашие белорусского народа особенно ярко проявились в станковом искусстве.

Автопортрет в живописи представляет собой уникальный вид портрета, который сочетает в себе элементы самовыражения, психологического анализа и творческого эксперимента. В различные исторические эпохи художники использовали автопортреты как средство понимания своей идентичности, внутреннего мира и места в обществе. Этот вид портретного жанра передает не только внешность автора, но и демонстрирует его эмоциональное состояние, философские размышления и культурные контексты [1].

Автопортреты белорусских художников – участников войны позволяют нам заглянуть в душу и сердце тех, кто испытал на себе ужасы войны. В этих работах очевидно отражение духа и характера людей, прошедших через суровые жизненные испытания и, несмотря на все трудности и страдания, оставшихся верными своему долгу [2].

Цель исследования: провести комплексный анализ автопортрета белорусских художников – участников Великой Отечественной войны.

Прежде чем приступить к анализу автопортретов, важно понять те условия, в которых они создавались. С момента начала Великой Отечественной войны сложившийся творческий процесс в республике был нарушен. К тому же автопортрет является видом портретного жанра, который, в отличие от портрета, не часто экспонировался на художественных выставках. Это обуславливает актуальность анализа нового изобразительного материала.

В данной работе проанализированы произведения, написанные художниками – участниками Великой Отечественной войны, творчество которых формирует золотой фонд белорусского национального искусства. Искусствоведческий анализ проведен по степени значимости творческого наследия мастера для белорусского изобразительного искусства.

Виктор Александрович Громыко. После окончания школы вступил в ряды подпольщиков под командованием легендарного Константина Заслонова Виктор Александрович Громыко (1923–2019) – народный художник Беларуси, профессор, почетный член Национальной академии наук Беларуси. Желание стать художником возникло еще в годы войны, когда он делал быстрые портреты своих братьев по оружию – партизан. За совершенные подвиги В. Громыко награжден рядом орденов и медалей.

Основной пласт творческого наследия мастера составляет тематическая картина – «Солдаты» (1967), «1941 год. Над Припятью» (1970), «Женщинам Великой Отечественной посвящается» (1972), «Песня о моем отряде» (1978) и пейзаж. Однако сохранился и ряд автопортретов. В реалистическом ключе выполнена работа 1965 года. Модель показана в фас, несмотря на общую текстурность красочного слоя, черты лица: глаза, нос, губы – проработаны детально, что позволяет передать характер и внутреннее состояние художника. Свет падает с левой стороны, создавая благородную игру теней. Колорит выдержан в коричневых и умбристых цветах, что создает чувство тревожности, придает глубину и драматичность художественному образу.

Автопортрет вызывает ощущение интроспекции, глубокой задумчивости, отражая личные размышления художника о непростом времени, которое ему удалось пережить. Энергично, широкой кистью написанный фон работы создает ощущение движения, придавая композиции динамичность и эмоциональную насыщенность.

Михаил Андреевич Савицкий. В 1941 году участвовал в обороне Севастополя, а впоследствии попал в плен народный художник СССР, Герой Республики Беларусь – Михаил Андреевич Савицкий (1922–2010). Чудом выживший в лагерях смерти, в послевоенные годы стал ведущим художником в белорусском изобразительном искусстве. Он предложил новую трактовку военной тематики. Кроме большого количества тематических произведений мастер создал ряд автопортретов.

Сложную психологическую задачу решает М. Савицкий в композиции «Узник № 32815» (1974), ставшей его автопортретом, написанным по памяти. Эта работа открывала цикл «Цифры на сердце». Мастер как бы переносит себя в историческую ретроспективу, те далекие военные годы. Художник, переживший все ужасы фашистского плена, изобразил себя в полосатой одежде узника на фоне лагерной

решетки, на которой по-немецки написано: «Каждому свое». Изможденный, исхудавший человек передан в полный рост. Он, словно изваяние, застыл в недвижимой позе, готовый в любую минуту принять мученическую смерть, но принять ее достойно. Желтый цвет на лице и руках, сжатых в кулаки, создает контраст с темным фоном, подчеркивая страдания и изоляцию, что стало символом физической и эмоциональной боли. Выражение лица художника серьезное и задумчивое, говорит о его размышлениях и переживаниях. Упрямые, глубоко посаженные в провалившихся орбитах глаза свидетельствуют о непреклонности этого человека. Темный колорит, решенный в охристо-коричневых тонах, подчеркивает драматизм окружающей обстановки.

Иначе, в камерном ключе решен «Автопортрет» (1995), написанный М. Савицким позднее. Изображенная в центре полуфигура модели, одетая в теплое пальто с меховым воротником, гармонично вплавлена в темный фон. Автор расставляет светлые акценты на лице, руке и маленькой собачке, прячущейся за полами одежды. Серьезное и задумчивое пожилое лицо художника говорит о его размышлениях о жизни и искусстве. Поза и положение рук создают ощущение защищенности и уязвимости одновременно. Важной деталью композиции явился образ маленькой собачки, ставший символом привязанности, дружбы, заботы и одновременно одиночества художника. Поэтика работы буквально пронизана философскими размышлениями о смысле жизни и ее скоротечности. Это не просто изображение художника, но и глубокая рефлексия о его внутреннем мире, чувствах и отношениях. Автопортрет побуждает зрителя задуматься о значении искусства и личных переживаниях мастера.

Леонил Дмитриевич Щемелёв. В самом начале Великой Отечественной войны в возрасте 18 лет был мобилизован в РККА народный художник БССР Леонид Дмитриевич Щемелёв (1923–2021). Автор родился в Витебске, за заслуги в боевых действиях награжден рядом орденов и медалей. Мастер к автопортрету обращается достаточно поздно. В «Автопортрете» (1985) художник стоит у окна, сложив на груди руки. Взгляд добродушный, слегка улыбающийся, ясный и чистый, привлекающий внутренней добротой. По цвету и ритму полуфигура гармонично вписывается в интерьер. Темный фон и синий свитер контрастируют с теплыми тонами лица. Выражение лица, характерность позы и жеста, тонкость пластического решения передают скромность, благородство и деликатность живописца.

В ином образно-пластическом ключе решен Л. Щемелёвым «Автопортрет» (1998), который выглядит дерзким нарушением канонов. Художник дремлет, устроившись на горлышке огромной темной вазы. Краски осеннего пейзажа контрастируют с четким черным силуэтом на переднем плане. На вазе видны размытые силуэты всадников. Отдельные детали фона – аист, влюбленная пара, сидящие на деревьях и летающие птицы, бледный полумесяц в ярком голубом небе, на первый взгляд, не создают логической цепочки.

Творческой удачей стал «Автопортрет», написанный Л. Щемелёвым в 2010 г. Во всю вертикаль холста изображена фигура художника, свободно срезанная правым краем рамы. Скрестив руки на груди, модель улыбаясь смотрит на зрителя. Художник мягко и несколько этюдно, не останавливаясь на деталях, пишет свое лицо. Важным композиционным дополнением служит висящая на светлой стене картина, на которой изображен М. Ростропович, играющий на виолончели. Между двумя образами происходит своеобразный колористический диалог, подчеркивающий торжественное звучание гениальной музыки великого композитора, которой, без сомнения, восхищен и художник.

Павел Васильевич Маслеников. Выпускник Витебского художественного училища 1938 года народный художник Беларуси Павел Васильевич Маслеников (1914–1995) с первых дней был участником Великой Отечественной войны, награжден рядом медалей.

Любимым и главным жанром искусства живописца стал пейзаж: «Август» (1953), «Начало весны» (1961), «Над озером» и «Пробуждение» (1969) и другие. Тем не менее сохранились и два автопортрета художника. Один из них написан Павлом Маслениковым в 1977 году к своему 60-летию. Автор гармонично вписал себя в пейзажный фон. В работе сплелись реалистичность тракторки и романтичность, влюбленность в жизнь. Тонко решенный колорит наполняет мажорными нотами художественный образ.

В конце 1970-х годов художник Михаил Чепик обнаружил еще один автопортрет среди старых макетов в декоративно-постановочном зале театра, где трудился П. Маслеников. Эта композиция была создана в первые годы его работы в оперном театре и отражает мечты и надежды молодого человека, вступившего на трудный путь творчества и стремящегося стать настоящим художником. Оба автопортрета объединяет романтичность и виртуозная манера исполнения.

Евгений Алексеевич Зайцев. Тяжелые военные годы перенес народный художник БССР, член-корреспондент Академии художеств СССР Евгений Алексеевич Зайцев (1907–1992). Окончил в г. Витебске Белорусский художественный техникум (1930) и Институт живописи, скульптуры и архитектуры в Ленинграде. Большой нравственной силой наполнен «Автопортрет», написанный в 1974 году. В погрудной композиции автор показан в трехчетвертном повороте. Основной акцент обращен на немолодое лицо, уставшее и покрытое морщинами, взгляд направлен в сторону в неизвестность. В руке он держит несколько кистей, будто подчеркивая свою профессию и любовь к искусству. Крепко сложенная фигура, мужественное лицо поражают своей монолитностью. В художественном образе присутствуют напряженность работы мысли и воспоминания о непростом времени, которое выпало на судьбу автора.

Натан Моисеевич Воронов. В 1941 году записался на фронт добровольцем Натан Моисеевич Воронов (1916–1978), выпускник Витебского художественного училища, позднее ставший заслуженным деятелем искусств БССР. Художник прошел через Юго-Западный, Сталинградский, Прибалтийский фронты. В ряду тематических композиций, портретов и пейзажей автора необходимо выделить «Рейд Ковпака» (1948), «Минск. 1919 год» (1950–1953), «Полдень» (1959), «Весна пришла» (1963), «Белоруссия. За власть Советов» (1967), групповой портрет фехтовальщиц «Белорусские мушкетеры» (1971) и др.

Интересно решает композицию Н. Воронов в «Автопортрете с дочерью» (1956). Выдвинув вперед полуфигуру девочки в красивом нарядном платье, автор изображает себя на втором плане сидящим у холста. Скрестив руки перед собой, юная модель внимательно смотрит за работой отца. Пышные кудрявые волосы украшает розовый бант. Юное розовощекое лицо написано в этюдной манере. Живопись мастера подкупает своей эмоциональностью и экспрессией, и, как следствие этого, рисунок не всегда точен и завершен [3].

Голова художника изображена анфас. Автор тщательно работает над раскрытием собственного характера. Темный силуэт фигуры мягко вплавлен в фон. Несколько взъерошенные темные волосы открывают высокий лоб. Внимательно смотрят на зрителя широко открытые глаза. Тщательно написано художачье лицо живописца. Обрезанное краем рамы полотно, над которым работает художник, рассказывает о роде занятий портретируемого.

Изысканный колорит, характерный для творческой манеры мастера, строится на гармонии серебристо-розового и охристого цветов.

Борис Владимирович Аракчеев. В годы войны добровольцем на фронт записался и Борис Владимирович Аракчеев (1926–2013), в дальнейшем заслуженный деятель искусств БССР. Автор тематических композиций: «Этапы большого пути» (1959), «Партизанские выюги» (1968), «Дары леса» (1976), «На Западный фронт» (1978), «Натюрморт с рыбой» (2000) и др.

Среди большого круга его тематических работ нашлось место и для автопортрета. Энергичными ударами кисти написан фон в погрудном «Автопортрете» (1986) Б. Аракчеева. Модель развернута влево. Слегка намеченные и обрезанные краем холста художественные кисти говорят о роде занятий портретируемого. Свежий колорит, включающий контрастные тона, теплый фон и холодная темная фигура подчеркивают творческий темперамент мастера.

Борис Львович Непомнящий. Интересно решен образ в «Автопортрете» (1985) Борисом Непомнящим (1921–2009). После второго курса Московского института имени В. Сурикова оказался на фронте, художник прошел всю Великую Отечественную войну. В несколько вытянутой по вертикали оплечной композиции внимание акцентировано на лице мастера. Высокий чистый лоб обрамляют густые волосы. Из-под темных бровей внимательно смотрят выразительные глаза, упрямый подбородок подчеркивает твердый характер. Явной колористической доминантой стал свободно наброшенный на шею ярко-алый шарф. Изысканный колорит строится на тонких переходах розовых и светлых цветов, сильно контрастирующих с черным глубоким фоном.

Вячеслав Николаевич Руцай. В отдельный ряд можно выделить автопортреты, написанные в довоенные годы. Как правило, молодые художники, не подозревавшие о надвигающейся войне, жили в мире грез, надежд и мечтаний. Преподаватель Белорусского художественного техникума В. Руцай (1905–1982) в «Автопортрете» (1928) создает образ молодого симпатичного и беззаботного человека. Художник изобразил себя на фоне поставленного натюрморта. Тщательно написана голова, ставшая светлым акцентом на темном фоне. Освещение мягкое и рассеянное, что способствует общей атмосфере интроспекции. Композиция в целом проста и прямолинейна, подчеркивает лицо художника и его выражение. Преобладающий в работе коричневый колорит удачно работает на раскрытие

художественного образа. В композиции очевидно влияние стилистики объединения «Бубновый валет».

Павел Никифорович Гавриленко. В 1932 году пишет свой первый автопортрет Павел Гавриленко (1902–1961), выпускник Витебского художественного техникума, участник Великой Отечественной войны. В камерной работе фигура изображена в профиль, однако голова показана в трехчетвертном развороте к зрителю. Автор тщательно моделирует общую форму, деликатно выделяя глаза, достаточно крупный нос, рот, раскрывая характер модели. Теплый охристо-зеленый колорит удачно собирает все композиционное поле, наполняя художественный образ мажорным звучанием.

Монос Исаакович Моносзон. Совершенно другие интонации очевидны в работах военного времени. Выпускник Белорусского художественного техникума (1929) Монос Моносзон (1907–1980), участник Великой Отечественной войны, в этюдном ключе пишет «Автопортрет» (1945). Мягкий свет моделирует полуфигуру молодого человека в военной форме. Этюдно написанное лицо занимает центральное место композиции. Глаза художника полны решимости и, одновременно, тревоги. Так переданы его внутренние переживания и осознание тягот военного времени. Широкими мазками написан нейтральный фон. Цветовая гармония, строящаяся на коричневых, зеленых и красных цветах, подчеркивает эмоциональную напряженность и насыщенность художественного образа.

Владимир Алексеевич Смерединский. В работах витебских мастеров кисти прослеживается последовательное развитие автопортрета. Обширной коллекцией произведений данного вида портретного жанра обладает Владимир Смерединский (1897–1984), участник Великой Отечественной войны, в дальнейшем педагог Витебского художественно-графического училища. В оплечном автопортрете 1943 г., написанном в реалистическом стиле, художник изображает себя в военной форме с погонами и сдвинутой на бок шапкой с красной звездой. Ясный внимательный взгляд, волевое лицо наполняет образ решимостью, чувством внутренней собранности и готовностью преодолеть все трудности военного времени.

В своем следующем «Автопортрете» (1944) В. Смерединский изобразил себя уже в зеленом кителе с погонами лейтенанта и наградой на груди. Художник умело гармонирует нейтральный, по-этудному решенный

фон и реалистично проработанную модель. Завершенным вариантом «Автопортрета» 1943 года выглядит написанный в технике масляной живописи «Автопортрет в папаше» (1946). В композиции изображен художник в военной форме с ромбами на погонах и в каракулевой шапке с красной звездой. В отличие от работы 1943 года, в данном автопортрете В. Смерединский использует более насыщенные и глубокие цвета, преимущественно оттенки коричневого, что создает в картине контраст и глубину. Благодаря данному решению художник детально смог передать светотеневые отношения черт лица и придать напряженность художественному образу.

В отличие от предыдущих работ (написанных в этюдной манере) автор показан в военной форме, в «Автопортрете» (1958) В. Смерединский изображен сидящим в обычной одежде, светлой рубашке, с акцентным красным галстуком. Манера письма выдержана в реалистических традициях. В композиции нет деталей, намекающих на тяжелое военное время. Голова модели повернута в три четверти, художник внимательно смотрит прямо на зрителя. Нейтральный фон картины позволяет сосредоточиться на фигуре. Работа отличается своей композиционной и живописной завершенностью.

Петр Максимович Явич. Особый интерес для анализа представляет серия автопортретов (1977 и 1988 гг.) Петра Явича (1918–2008), ученика Ю. Пэна, выпускника Витебского художественного училища, участника Великой Отечественной войны. В каждой последующей работе он обретает зрелость, опыт, постигая в своем ремесле тайны высшего мастерства, но, как и в юности, демонстрирует огромную созидательную энергию, дерзновенное желание творить и вместе с тем глубокую гармонию душевного равновесия. Лишь в этих полотнах он следует устоявшейся реалистической традиции и вводит в портретную композицию атрибуты живописи: холст на подрамнике, кисть в руке – и это не выглядит тривиальным.

Исаак Юльевич Боровский. Живописной свободой и манерой письма выделяется «Автопортрет» (1980) кисти И. Боровского (1921–1991), выпускника Витебского художественного училища (1941), участника Великой Отечественной войны. Модель изображена погрудно, основной акцент сделан на слегка озаренном солнечным светом лице, обрамленном густой копной седеющих волос. Живописная ткань буквально дышит плавно перетекающими друг в друга оттенками, не разрушая четко вылепленную пластическую конструкцию.

Автор раскрывает образ одухотворенного, внутренне собранного пожилого художника, приглашающего зрителя к диалогу.

Заключение. Автопортреты белорусских художников – участников Великой Отечественной войны отражают эмоциональные переживания, связанные с этим непростым периодом истории. Они позволяют нам увидеть и почувствовать все трудности, страдания и героизм тех, кто пережил эти тяжелые годы.

Автопортрет в творчестве участников Великой Отечественной войны сочетает в себе самовыражение, психологический анализ и в более поздних работах живописно-пластический эксперимент. Военные годы без сомнения оставили неизгладимый след в эмоциональном состоянии живописцев. Отражение внутреннего мира героя, его философское размышление становится главным акцентом композиций. Совершенно очевидно, что иногда за внешним спокойствием скрыто глубокое эмоциональное переживание. Эти работы

стали не только художественными произведениями, но и важными документами, которые передают чувства, переживания и историческую память о войне.

Белорусская живопись уникальна своим глубоким смыслом и эмоциональностью, которые прослеживаются в автопортретах художников – участников Великой Отечественной войны. Описанные произведения искусства являются важным памятником тем, кто прошел через годы войны. Автопортреты белорусских художников – ценное культурное наследие, которое помогает нам не забыть и чтить подвиг тех, кто защищал свою Родину.

ЛИТЕРАТУРА

1. Зингер, Л.С. Автопортрет в советской живописи / Л.С. Зингер. – М.: Знание, 1976. – 56 с.: ил.
2. Леняшин, В.А. Проблемы портрета / В.А. Леняшин // Художник. – 1976. – № 3. – С. 39–40.
3. Мисюк, А.Е. Белорусская советская портретная живопись (1917–1967) / А.Е. Мисюк. – Минск: Наука и техника, 1986. – 104 с.: ил.

Поступила в редакцию 15.11.2024

Воплощение образов героических личностей Беларуси и Китая в музыкальном искусстве XX века

Хуан Пэй

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

Статья посвящена рассмотрению вопросов создания музыкальных портретов героических личностей в творчестве белорусских и китайских композиторов на примере опер «Андрей Костеня» (Н.И. Аладов) и «Лю Хулань» (коллектив авторов), действие которых разворачивается в годы тяжелейших испытаний – Великой Отечественной войны (для белорусского народа), японо-китайской и Гражданской войн (для китайской нации). Подобные события способствуют проявлению в человеке таких качеств, как патриотизм, героизм, мужество, чувство товарищества, взаимовыручки, самопожертвования. С целью раскрытия характеров и показа гражданского подвига главных героев, совершаемого в тяжелые периоды, переживаемые их Родиной, автором статьи определены используемые в обозначенных произведениях приемы и средства музыкальной выразительности. На основе сравнительной характеристики выявленного выразительного арсенала сделан вывод как об общих закономерностях, так и об отличительных моментах олицетворения образов героических личностей в рассматриваемых музыкально-сценических опусах. Являясь ярким отражением своего времени и воплощением национального характера, каждое произведение приобретает значение музыкально-исторического документа белорусского и китайского народов. Отмечается, что обе оперы, имеющие героико-патриотическую направленность, занимают достойное место в музыкальной культуре своих стран, способствуя патриотическому воспитанию молодого поколения, что особенно актуально в современных реалиях.

Ключевые слова: патриотизм, Великая Отечественная война, японо-китайская война, Гражданская война, музыка, опера, героико-патриотический характер, музыкальная характеристика, средства музыкальной выразительности, сравнительная характеристика.

(Искусство и культура. – 2025. – № 1(57). – С. 34–38)

The Embodiment of Images of Heroic Personalities of Belarus and China in the 20th Century Musical Art

Huang Pei

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

The article is concerned with the issues of creating musical portraits of heroic personalities in the works of Belarusian and Chinese composers using the example of the operas “Andrei Kostenya” (N.I. Aladov) and “Liu Hulan” (collective of authors), the events of which unfold during the years of the most difficult trials – the Great Patriotic War (for the Belarusian people), the Japanese-Chinese and Civil wars (for the Chinese nation). Such moments contribute to the manifestation of such qualities in a person as patriotism, heroism, courage, a sense of camaraderie, mutual assistance, and self-sacrifice. In order to reveal the characters and show the main characters’ civil feat committed during difficult periods experienced by their Homeland, the author of the article defines the techniques and means of musical expression used in these works. Based on the comparative characteristics of the revealed expressive arsenal, a conclusion is drawn about both the general patterns and the excellent moments of the embodiment of heroic images in the considered musical and scenic opuses. Being a vivid reflection of its time and the embodiment of its national character, each piece acquires the significance of a musical and historical document of the Belarusian and Chinese peoples. It is noted that both operas, which have a heroic and patriotic orientation, occupy a worthy place in the musical culture of their countries, contributing to the patriotic education of the younger generation, which is especially important in modern realities.

Key words: patriotism, the Great Patriotic War, the Sino-Japanese War, the Civil War, music, opera, heroic and patriotic character, musical characteristics, means of musical expression, comparative characteristics.

(Art and Cultur. – 2025. – № 1(57). – P. 34–38)

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

В настоящее время, в связи с крайне сложной и напряженной политической ситуацией в мире, во многом обуславливающей культурную деградацию общества и разрушение традиционных ценностей, возникает необходимость противостояния этому духовному хаосу. Один из путей такого противостояния заключается в обращении к великому наследию прошлого и его пропаганде. В этом контексте особого внимания заслуживают произведения героико-исторической направленности, в центре которых находится образ гражданина-патриота, совершившего подвиг во имя свободы и мирного будущего своей страны.

Показательными примерами музыкального искусства, воплощающими образ национального героя, являются оперы «Андрей Костеня» Н.И. Аладова (1948) и «Лю Хулань» соавторства китайских композиторов Ло Цзунсянь, Хуан Цинхэ и др. (1949). Главным действующим лицом в каждой из этих опер выступает реальная историческая личность, отдавшая жизнь в борьбе с врагами своей Родины, – Константин Заслонов (в опере Н. Аладова предстающий под именем Андрея Костени) и Лю Хулань.

Несмотря на значимость и ценность данных произведений как художественно-исторических артефактов, до сих пор они не получили должного осмысления в научном знании. Так, «Андрей Костеня» оказывался в поле интересов единичных исследователей лишь эпизодически, в контексте освещения ими вопросов жизни и творчества Н. Аладова. К числу таких ученых относятся отечественные музыковеды советского периода С. Нисневич [1] и Г. Кулешова [2]. Г. Кулешовой также принадлежит и наиболее полный разбор оперы, представленный в главе по оперному искусству Беларуси 1960–1990-х гг. многотомного научного издания «Музычны тэатр Беларусі» [3]. Из современных работ следует отметить публикацию Е.В. Лисовой, посвященную отдельным страницам жизни Н. Аладова периода создания «Андрея Костени» и, тем самым, проливающую свет на сложную сценическую судьбу этого произведения [4]. Аналогичная ситуация сложилась и с оперой «Лю Хулань», внимание к которой со стороны научного мира также незначительно. В основном, работы, в той или иной степени затрагивающие данное произведение, стали появляться уже в XXI веке. Китайское оперное искусство исследовали Чжан Личжэнь (2010 г.) [5], Чэнь Лэй и Чжао Сяохуэй (2017 г.) [6; 7], китайскую вокальную музыку прошлого столетия – Ян Цзунбао (2023 г.) [8], весьма

интересен научный материал Ван Сюэ, Е.В. Смагиной, в центре которого оказывается именно опера «Лю Хулань» [9]. При этом проблематика настоящего исследования, связанная со сравнительной характеристикой музыкального воплощения образов Андрея Костени и Лю Хулань, ранее в научной литературе не освещалась. Указанное представляется актуальной задачей, выполнение которой послужит более глубокому освоению столь значимых для истории белорусского и китайского музыкального искусства оперных опусов.

Цель статьи – рассмотрение музыкальных портретов образов главных героев опер «Андрей Костеня» и «Лю Хулань» в сравнительном ракурсе.

«Андрей Костеня» и «Лю Хулань» не единственные оперные произведения героико-патриотической тематики, созданные в прошлом столетии. В основу сюжета большинства из таких сочинений положены подлинные события. Однако, несмотря на это, образ главного героя (героини) в них является обобщенно-собирательным, воплощающим в себе лучшие черты своего народа. И лишь в единичных оперных опусах прообразом центрального персонажа послужила личность конкретного, реально существовавшего человека. Наиболее показательными среди таких являются рассматриваемые в данной статье оперы «Андрей Костеня» и «Лю Хулань».

Оба произведения имели несколько редакций, обусловленных, в одном случае, неоднозначностью проводимой в послевоенные годы в советском государстве культурной политики («Андрей Костеня»), в другом – стремлением к усовершенствованию оперного либретто, повлекшего за собой и переработку музыкального материала («Лю Хулань»). В отличие от сложной судьбы оперы Н. Аладова, которая после премьеры в 1970 г. в театре оперы и балета БССР больше постановок не имела, сценическая жизнь «Лю Хулань» сложилась удачно – произведение по сей день ставится на китайской сцене, являясь одним из художественных инструментов гражданско-патриотического воспитания граждан Поднебесной.

Не останавливаясь подробно на истории создания рассматриваемых опер, отметим только, что стимулом для их написания послужили героические подвиги Константина Заслонова и Лю Хулань – участников народного сопротивления, воплотивших собой лучшие качества своего народа. К. Заслонов – руководитель оршанского подполья, активный участник партизанского движения в Беларуси в годы Великой Отечественной

войны, Герой Советского Союза, погибший от рук фашистов в 32 года, – стал прообразом главного героя в опере Н. Аладова. Лю Хулань – 15-летняя девушка-разведчик, которая в период Гражданской войны в Китае за отказ от сотрудничества с гоминьдановцами была обезглавлена.

Музыкальная характеристика образа Андрея Костени в опере Н.И. Аладова. В опере Н. Аладова Андрей Костень предстает в различных ипостасях: от волевого и бесстрашного героя до человека, которому не чужды чувства страдания и любви. Отсюда экспрессивность и напряженность музыки, сочетающей в себе героические, драматические и лирические интонации, благодаря которым создается многогранный образ живого, настоящего, «неглянцевого» человека. Остановимся на особенностях музыкального воплощения различных граней образа Андрея Костени на основе второй, четырехактной, редакции оперы (в первой редакции состояла из пяти действий). Следует отметить, что авторы оперы избегают трагической точки в финале, связанной с гибелью главного героя (произведение завершается триумфально звучащим маршем с хором партизан «Да зброї, да зброї, да зброї, сябры! Над намі няволі грываць кайданы!», свидетельствуя о том, что война еще не закончилась, что до грядущей победы еще будет пролито много крови).

Для лучшей передачи силы характера образа А. Костени композитор выделяет две основные образные сферы. Первая из них – героическая – представляет зрителям Костеню-патриота, подчеркивая мужественно-решительные черты его личности. Именно таким, ненавидящим фашистов и преданным Родине, он предстает в своей первой развернутой характеристике – речитативе «А ім, фашысцкім вылюдкам і злыдням, яна пустою забаўкай гучыць...» и арии «Я ўсё сцяплю, пагарду і знявагу» (№ 5) из I акта; в сцене с молодым партизаном Сашкой, который один из немногих знает о конспиративной работе Андрея, из II акта (№ 9); в финальной арии «Для жыцця і радасці Радзімы я вырву сэрца ўласнае з грудзей, я растапчу сваё жыццё і шчасце, і ... іх прывяду да перамогі! За мной! На бой! На бой!» из сцены боя партизан с немцами в IV акте (№ 37). Героико-драматические особенности проявляются в сцене Костени и немца Штекера, уличающего Андрея в подрывной деятельности, из III акта (№ 19).

Героическое начало в образе главного персонажа воплощается Н. Аладовым посредством использования пунктирного ритма,

«призывных» интонаций и восходящих скачков в вокальной партии, громкой динамики (форте и меццо форте) и плотной фактуры оркестрового сопровождения. Нередко вокальная мелодия обретает речитативно-декламационные черты, приближающие ее к разговорной речи. При этом композитор постоянно подчеркивает, что Андрей – живой человек, который способен испытывать различные эмоции. Потому в героических ариях переданы внутреннее волнение, психологическая напряженность героя, его боль и скорбь за свой народ, что выражается в чередовании различных видов мелодического движения (восходящего, нисходящего, стоящего на одном месте), тонально-гармонической (сопоставления аккордов тональностей далекой степени родства, частые отклонения, избегание тонального центра), метрической (переменная метрика и переменный размер) и темповой (смена темпов) нестабильности.

Вторая, лирическая, образная сфера, оттеняющая основную, героико-патриотическую, линию, достаточно разнообразна. Призванная дополнить героический образ Костени, она раскрывает его с иных сторон. Так, в общении с близкими товарищами-партизанами Сашкой и Чаплей Андрей показан душевным человеком. В моменты размышления о собственной судьбе – серьезным и глубоко мысленным. По отношению к любимой девушке Тасе – исполненным нежности и заботы. Образ Таси, не существовавший в реальности, был введен авторами оперы для придания главному герою большей жизненной достоверности. Именно взаимоотношения Костени и Таси, в силу объективных обстоятельств обретающие сложный и драматичный характер, составляют наиболее значимую сторону рассматриваемой сферы. В целом лирические грани образа героя раскрываются в его арии-размышлении «Заходзіць сонца... Вечарэе. На брук кладзецца доўгі дзень...», открывающей III действие (№ 18), двух дуэтах Андрея и Таси – «Дзяўчына! Любы! Ах, Тася! Ах, мой Андрэйка! Ах! Ты зноў са мной! З табой!» из III акта (№ 20) и «Ці гэта сон? Ах, скончыліся нашы мукі» (второй расположен внутри сцены Костени и старого партизана Чапли) из IV действия (№ 35), а также в монологе героя «О, ліхая доля! Ты адабрала шчасце і надзею... Але не здамся я, і ворагу пагібель рыхтаваць я буду і надалей!» из III акта (№ 21).

На уровне средств музыкальной выразительности различные грани лирической сферы – от любовной и драматической до философской – воссоздаются композитором очень

разнообразно, что обусловлено сложностью отношений героя как с возлюбленной, так и с партизанами (и Тася, и товарищи по партизанской борьбе убеждены, что Андрей – предатель; Костеня же, в силу конспиративной работы, не может открыть правду и оттого очень переживает). Душевные терзания вызывают в герое целую гамму эмоций – от нежно-лирических и углубленно-сосредоточенных до драматических и бурно-страстных. В этом плане показательны его вторая развернутая ария «Заходзіць сонца... Вечарэе. На брук кладзецца доўгі день...» и дуэтная сцена с Тасей «Дзяўчына! Любы! Ах, Тася! Ах, мой Андрэйка! Ах! Ты зноў са мной! З табой!», состоящие из ряда сменяющих друг друга разделов, каждый из которых призван показать изменения в эмоциональном состоянии Андрея. Так, лирико-сосредоточенный характер философского размышления героя создается посредством использования небыстрого темпа, «покачивающейся» фактуры оркестрового сопровождения, вокальной партии декламационного плана и негромкой динамики. Эмоционально приподнятое состояние, связанное с переживанием любовно-романтического чувства, передается благодаря более подвижному темпу, насыщенной динамике, мелодической напевности и мажорным тональностям. Драматическая грань образа воплощается через различного рода «акценты»: динамические, ладотональные, гармонические, метроритмические, штриховые.

Воплощение образа Лю Хулань в одноименной китайской опере. В отличие от образа Андрея Костени, в характеристике которого при очевидной значимости героического начала не менее важную роль играет лирическая линия, в образе Лю Хулань однозначно доминирует героическая сфера, акцентирующая в хрупкой девушке мужественные черты патриота. Лирические грани ее образа менее разнообразны. Среди них отсутствует одна из наиболее показательных – любовно-романтическая, столь ярко представленная в «Андрее Костене». При этом весьма развернута лирико-бытовая, сведенная на нет в опере Н. Аладова. По отношению к героической сфере лирическая выполняет подчиненную роль, призванную показать Лю Хулань как обычную девушку, способную радоваться жизни и любоваться природой родного края, а также указывающую на неразрывную связь героини со своим народом (что само по себе подразумевает присутствие в лирической линии патриотического начала). В первой редакции 1949 г. «Лю Хулань» имела трехактную структуру

(III действия и 12 сцен). В редакции 1954 г. – двухактную (II действия и 9 сцен). Анализ музыкального портрета главной героини проводился на основе второй редакции оперы [10].

Ключевая музыкальная характеристика образа Лю Хулань сосредоточена в ее сольных ариях. В отличие от оперы Н. Аладова, в которой портрет главного героя основан на использовании широкой палитры различных тональностей, все арии героини написаны в одной тональности – соль мажор, придающей даже самым драматичным из них оптимистичный, жизнеутверждающий характер и выражающей уверенность в победе над врагом. Во всех ариях Лю Хулань наблюдаются диатоническое строение мелодии (опора на пентатонику) и небыстрые темпы (*Andante*, *Andantino*, *Moderato*, *Largo*), а также ощущается интонационное сходство с китайскими народными песнями, подчеркивающее связь героини с родной землей и соотечественниками.

Героические черты в образе девушки воплощены во всех ее сольных номерах. В трех из них героическая сфера является основной (ария «Девять холодных дней» из I акта и две арии из I акта – «Одна за одной идут реки и горы» и «Меня собираются убить»), в одной – дополнительной по отношению к сфере лирической (ария «В лунном свете» из I действия). Для воплощения героических черт образа Лю Хулань используются: мелодически незамысловатая, но при этом довольно напевная, вокальная партия, в одних случаях (например, в арии «Девять холодных дней») основанная на движении по звукам тонического или доминантового трезвучия с преобладанием нисходящего движения, но при этом восходящими окончаниями фраз (выражение трудной борьбы с врагом и ее победного завершения), в других (например, в арии «Одна за одной идут реки и горы») – на преобладании восходящих интонаций (нередко призывной кварты); удобный для сопрано по объему и регистру диапазон (от ре 1-й октавы до соль – ля 2-й октавы). Для передачи изменений во внутреннем состоянии героини применяются переменный размер и смена темпа. Неразрывная связь героини со своим народом проявляется как на интонационном, так и на структурном (в частности, ария «Девять холодных дней» написана в куплетной форме, что сближает ее с народной песней) уровне. Интересно, что, несмотря на акцентирование героического начала в образе Лю Хулань, среди средств музыкальной выразительности пунктирный ритм утрачивает резкость и остроту (за счет звучания в небыстрых

темпах), а в отдельных номерах (в частности, в арии «Одна за одной идут реки и горы») и вовсе отсутствует (как в вокальной, так и оркестровой партиях), что делает образ девушки-героя более женственным и лирическим.

Лирическая образная сфера наиболее ярко раскрывается в арии Лю Хулань «В лунном свете». Благодаря использованию спокойного темпа (*Andante*), распевной вокальной партии, строение которой основано на чередовании восходящих скачков и их нисходящего заполнения, «покачивающейся» фактуре оркестрового сопровождения, напоминающей колыбельную, и приглушенности динамики создается романтический образ главной героини, любующейся при свете луны своим родным городом и признающей в любви к своему народу.

Заключение. Таким образом, в отличие от многогранного воплощения образа А. Костени, важную роль в котором, наряду с героико-патриотической линией, играет лирическая, более всего раскрываемая в аспекте взаимоотношений Андрея и его возлюбленной Таси, в воссоздании образа Лю Хулань обращает на себя внимание факт отсутствия любовно-романтического контекста. Характеризуя девушку, авторы сознательно исключают его из драматургического развития образа, тем самым придерживаясь идеологических требований КПК, в соответствии с которыми главная героиня не должна иметь личной жизни, а всецело посвятить себя служению партии и высоким социалистическим идеям. Безусловно, образы главных героев в рассматриваемых произведениях во многом идеализированы. Однако степень идеализации образов А. Костени и Лю Хулань различна. Герой оперы Н. Аладова более приближен к обычному человеку (с присутствующими ему противоречивостью, сомнениями, смятением, страданиями, наличием романтических отношений), чем героиня китайской оперы, предстающая вне любовной романтики в божественно-жертвенном образе. При этом оба персонажа воплощают собой высокие патриотические качества – любовь к своей Родине и готовность пожертвовать собой во имя ее свободы и процветания.

В музыкальном плане характеристики А. Костени и Лю Хулань также отличаются. Это проявляется и в уровне сложности вокального материала (партия Андрея в разы сложнее партии Лю Хулань), и в палитре используемых тональностей (в ариях Костени тональный спектр гораздо шире, в ариях Лю Хулань он ограничен одной тональностью – соль мажор), и в степени индивидуализации

сольных номеров героев (каждая ария Костени имеет собственное «лицо», все арии Лю Хулань, напротив, в интонационно-мелодическом и ритмическом плане похожи одна на другую, словно созданы «под копирку», что во многом объясняется их опорой на китайские народные песни), и в показе эмоциональных градаций, передаваемых благодаря переменной метрике и размеру, смене темпов и динамики, сложной ритмике (в этом отношении образ А. Костени более разнопланов и сложен, а образ Лю Хулань менее интересен). В то же время в музыкальных портретах рассматриваемых персонажей наблюдаются и моменты сходства, связанные, прежде всего, с героико-патриотическими чертами их личностей, воплощаемыми при помощи частого использования пунктирного ритма и восходящих интонаций.

Обе оперы, имея героико-патриотическую направленность, занимают достойное место в музыкальной культуре своих стран и, что особенно важно в реалиях нынешнего времени, способствуют патриотическому воспитанию молодого поколения.

ЛИТЕРАТУРА

1. Нисневич, С. Народный артист БССР Н.И. Аладов / С. Нисневич. – Минск: Гос. изд-во БССР, 1959. – 44 с.
2. Кулешова, Г. Николай Ильич Аладов. Очерк жизни и творчества / Г. Кулешова. – Л.: Музыка, 1970. – 52 с.
3. Куляшова, Г.Р. Опернае мастацтва / Г.Р. Куляшова, Т.Г. Мдывані // Музычны тэатр Беларусі. 1960–1990. Оперная мастацтва, музычная камедыя і аперэта / АН Беларусі; Ін-т мастацтвазнаўства, этнаграфіі і фальклору Міністэрства культуры Респ. Беларусь; склад.: Г.Р. Куляшова, Т.Г. Мдывані, Н.А. Юйчанка; нав. рэд. Г.Р. Куляшова. – Мінск: Беларус. навука, 1996. – С. 7–331.
4. Лисова, Е.В. «Оригинальный автор» или «главный формалист» Беларуси? (некоторые штрихи к биографии Н.И. Аладова периода создания оперы «Андрей Костеня») / Е.В. Лисова // Дзяржава і творчая асоба: III Респ. навук.-практ. канф., Мінск, 8 лістап. 2012 г. / рэдкал.: С.П. Вінакурава (старш.) [і інш.]. – Мінск, 2013. – С. 197–203.
5. Чжан Личжэнь. Современная китайская опера: история и перспективы развития: дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02 / Чжан Личжэнь; С.-Петербург. гос. консерватория им. Н.А. Римского-Корсакова. – СПб., 2010. – 149 л.
6. Чэнь Лэй. Исследование развития китайского оперного искусства / Чэнь Лэй. – Яньцзи: Изд-во Яньбяньского университета, 2017. – 179 с. (На китайском языке).
7. Чжао Сяохуэй. Исследование национализации китайского оперного искусства с многомерной точки зрения / Чжао Сяохуэй. – Пекин: Китайская деловая пресса, 2017. – 283 с. (На китайском языке).
8. Ян Цзунбао. Вокальная музыка современных композиторов Китая в зеркале истории и культуры: XX век: дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02 / Ян Цзунбао; Рос. гос. пед. ун-т им. А.И. Герцена. – СПб., 2024. – 235 л.
9. Ван Сюэ. Опера «Лю Хулань» как образец историко-героического жанра в музыкальном театре Китая XX века / Ван Сюэ, Е.В. Смагина // Культурная жизнь Юга России. – 2023. – № 4 (91). – С. 66–73.
10. Вэй Фэн. Лю Хулань. Опера. [Ноты]: Клавиш / Вэй Фэн, Лю Ланчи. – Тяньцзинь: Синьхуа шудянь иньсин, 1950. – 100 с. (На китайском языке).

Поступила в редакцию 13.01.2024

Морфологический детерминизм и принципы морфогенеза в контексте взаимодействия искусств (на примере малых зрелищно-сценических форм)

Свердлова Ю.М.

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

На рубеже XX–XXI вв. складываются предпосылки для возникновения формы, способной влиять на содержание и самостоятельно его генерировать. На современном этапе форма, при концептуальном подходе к ней как к «чистой идее», организует вокруг себя продуцирование культурного контекста. В статье представлены определение морфологического детерминизма и описание его разновидностей. На их основе предлагается авторский подход к рассмотрению морфогенеза на примере малых зрелищно-сценических форм с анализом предпосылок к расширению жанрово-стилевой специфики в рамках взаимодействия художественных и нехудожественных аспектов в искусстве. Одновременно подвергаются анализу такие имманентные качества формы, как мобильность и автономность, которые в сегодняшних реалиях сменяются спонтанностью и самодетерминацией.

Ключевые слова: морфологический детерминизм, морфогенез, малая форма, мономорфизм, полиморфизм, изоморфизм, автоизоморфизм.

(Искусство и культура. – 2025. – № 1(57). – С. 39–44)

Morphological Determinism and Principles of Morphogenesis in the Context of Interaction of Arts (on the Example of Small Entertainment and Stage Forms)

Sverdlova Yu.M.

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

At the turn of the 20th–21st centuries the prerequisites for the consideration of the form capable of not only influencing the content, but also generating it independently were formed. At the present stage the form, with the conceptual approach to it as a “pure idea”, organizes around itself the production of cultural context. The article defines morphological determinism and describes its varieties. On their basis the author’s approach to the consideration of morphogenesis on the example of small spectacle and stage forms with the analysis of prerequisites for the expansion of genre and style specificity within the interaction of artistic and non-artistic aspects in art is proposed. Such immanent qualities of the form as mobility and autonomy, which in modern realities are replaced by spontaneity and self-determination, are also analyzed.

Key words: morphological determinism, morphogenesis, small form, monomorphism, polymorphism, isomorphism, autoisomorphism.

(Art and Cultur. – 2025. – № 1(57). – P. 39–44)

В искусствоведении детерминизм связан с коренными вопросами взаимодействия искусств и в частности морфогенеза. В первую очередь это относится к сценической репрезентации, внешним и внутренним ключевым принципам формообразования, закрытости и открытости формы, ее мобильности и автономности, количеству частей и их архитектоники, а также к «генетическому наследию», связывающему передовые творческие эксперименты с протоформами и паратеатральными практиками. Второе обусловлено содержательностью и целостностью, которая определяется культурным контекстом, личностью творца, художественным замыслом, особенностями зрительского восприятия, интерпретации и смыслотворчества.

Актуальность трактовки детерминизма на современном этапе связана с осмыслением объективных закономерностей различных сфер науки. В философии данное понятие объясняет пространственные и временные корреляции, ассоциативно-метафорические пересечения, функциональные и целевые зависимости, отношения симметрии, вероятностные и случайные сопряжения [1; 2]. В социологии в рамках детерминизма исследуется процесс развития общества, который зависит от мировоззрения, географического расположения, климатических условий, производственно-экономической специфики, технологического прогресса и т.д. [3]. В психологии – взаимовлияние психики и биологических, природных и социальных аспектов [4]. В биологии и генетике – аспекты развития эмбриональных зачатков для формирования организма, зависящих как от наследственности, так и от влияния внешних факторов [5].

Сейчас существует ряд подходов к определению детерминизма, однако для его исследования в рамках зрелищно-сценического искусства выделим три его разновидности: классический (линейный), неклассический (нелинейный) и неоклассический (фрактальный) [1, с. 7]. Центральным ядром линейного детерминизма является причинность, когда один феномен порождает другой в результате внешнего воздействия. Подобная позиция правомерна лишь в сфере естествознания, а при рассмотрении социальных, психологических, метафизических процессов она становится нерелевантна. Нелинейный детерминизм включает вероятностные аспекты развития систем, где принципы закономерности довлеют над причинностью. Вследствие этого методологическая теория и практика колеблются между полюсами волюнтаризма или диктата, которые находятся в постоянном взаимоисключении. В результате происходит переосмысление детерминизма,

в рамках которого кристаллизуются другие подходы к причинности. К ним относится структурно-композиционная обусловленность, детерминация части целым, а также условиями и средой [1, с. 37–41]. Данные подходы становятся основой фрактальной концепции, где мироздание выступает как открытая система с глубинной онтологической основой, включающей самодвижение бытия, требующего целостного рассмотрения в рамках законов природы, человеческого мышления и общества. В означенном ракурсе формируется понятие морфологического детерминизма, согласно которому форма не является второстепенной по отношению к содержанию, а представляет собой активный семантический элемент, инициирующий смыслы.

Цель статьи – выявить специфику морфогенеза в рамках морфологического детерминизма на примере малых зрелищно-сценических форм как наиболее чувствительных и адаптивных к существующим тенденциям в искусстве.

Морфогенез и его стадии. Под морфогенезом понимается возникновение и развитие художественной формы, которая может рассматриваться как в диахронном аспекте в рамках собственного сценического «жизненного цикла», так и в синхронном ракурсе как художественное явление, присущее определенной эпохе. Исследуя данное понятие на примере зрелищно-сценического искусства, выделим стадии, характерные для бытования формы, а именно стабильную, лабильную и синергетическую. Первая подразумевает определенные структурно-композиционные паттерны, которые остаются неизменными. Так, в постановках малых форм можно отметить сохранение их аутентичности в процессе культурно-исторического развития. Стабильный морфологический детерминизм связан с рациональностью, упорядоченностью, гармонией, мерой и симметрией, преемственностью. В зрелищно-сценическом искусстве эти признаки характерны для закрытой формы, особенностью которой является структурированность, сквозное развитие, образно-смысловое единство.

Данная тема была широко изучена в советской научной литературе. Такие исследователи, как Ф. Калошин [6], К. Горанов [7], Е. Волкова [8], В. Тюхтин [9], понимали форму как способ существования содержания. В. Ванслов к художественности формы относит два фундаментальных аспекта – содержательность как «взаимосвязь и взаимодействие в форме элементов художественного языка» и целостность как «органическую взаимосвязь, стройную систему, закономерно обусловленную содержанием» [10, с. 233]. При этом

исследователь подчеркивает стороны художественной формы, к которым причисляет мобильность и автономность. Первая отвечает за смещение акцентов с одного элемента на другой (в музыке – вместо мелодии на первый план может выходить гармония, в живописи – цвет, в театре – сценография), а вторая выявляет способность средств выразительности «обособляться и становиться единственным носителем художественного содержания» [10, с. 238] (пластический театр, театр пространства, театр предмета и т.д.).

Морфогенез в условиях стабильного морфологического детерминизма. Одна из задач искусства – сохранение культурной памяти и передача предшествующего опыта. Характерной особенностью данного процесса является *мономорфизм* – бытование художественной формы в неизменном виде на протяжении разных культурно-исторических периодов. Подобную специфику можно наблюдать на примере реставрации одноактных балетных постановок, подразумевающих максимальное воссоздание аутентичной хореографии и жанрово-стилистических особенностей спектакля, точной репликации сценографии и костюмов. В репертуаре белорусского балетного театра подобные примеры представлены одноактными постановками: «Шопенианой» (в постановке Т. Ершовой), «Серенадой» (постановщик Н. Глушак), «Шехеразадой», «Жар-птицей» (постановщик А. Лиёпа). Примечательно, что в качестве малой формы могут выступать части из многоактных спектаклей, исполняющиеся и отдельно, и в рамках концертных программ. К таким постановкам относится сцена «Тени» из балета «Баядерка» и балетный фрагмент «Половецкие пляски» из оперы «Князь Игорь», что свидетельствует об адаптивности малых форм к разным условиям.

Характерной особенностью малых форм является интегративность, которая достигается за счет соединения номеров в цикл. Так, известно, что на основе балета «Жар-птица» И. Стравинский создал три оркестровые сюиты, относящиеся к числу самых репертуарных сочинений композитора. Данный аспект говорит о том, что балет является одной из форм адаптации музыки, которая может быть написана специально для хореографической постановки, а впоследствии обрести автономию, или наоборот – музыкальное произведение становится основой для танцевальной миниатюры или спектакля.

Специфика морфогенеза при лабильном морфологическом детерминизме. На протяжении «жизненного пути» произведения возникает потребность в «осовременивании»

существующих сюжетов, что связано с выявлением в них новых содержательных пластов, раскрывающихся через переосмысление авторского материала. Данную особенность актуализировал участник авангардной группы «41°» И. Терентьев, который еще в начале XX века утверждал, что «только через отрицание пьесы – т.е. текста драматурга, фиксирующего представление о старом театре, – возможно создание подлинно современного и творческого “живого театра”» [11, с. 250]. Иной была позиция В. Мейерхольда, полагающего, что литературный текст имеет свое сущностное содержание, которое должен отобразить режиссер при создании спектакля. В результате конфронтация между авангардом и символизмом нашла выход в двух спектаклях по пьесе Н. Гоголя «Ревизор», где оба мастера продемонстрировали самобытную трактовку литературного произведения. Последующие же поколения режиссеров ставили перед собой задачу деконструировать первоисточник для выявления скрытых смыслов либо наоборот стремились к преодолению авторской трактовки. Так выкристаллизовался *полиморфизм* – способность одного и того же образа воплощаться в разных жанрово-стилевых репрезентациях.

Рассмотрим данный феномен на примере репрезентации пьесы американского драматурга Т. Уайлдера «Долгий рождественский обед». Первая из них была осуществлена в театре Йельского университета в 1931 году. Вторая представляла собой оперу немецкого композитора П. Хиндемита, созданную в 1961 году. В 2014 году на основе этой же пьесы хореографом Р. Поклитару был поставлен балет-размышление, а два года спустя (в ноябре 2016-го) в Театре на Васильевском состоялась премьера одноименного драматического спектакля, созданного режиссером Р. Нановой. По мере того как спектакль обретал новое сценическое воплощение, его форма стремилась к расширению, что указывает на тенденцию к формированию спектакля по принципу монтажа. В результате размывания хронотопа малая форма обретает черты моноформы, представляющей собой чередование эпизодов, объединенных в целостную драматургическую канву. Данная структурно-композиционная стратегия свойственна балету и кино (номерная структура и эпизоды соответственно), к которой часто прибегает и современный драматический театр, создавая ощущение динамичности повествования.

Прежде всего отметим ряд признаков, сохраняющихся во всех перечисленных версиях,

детерминирующих принцип полиморфизма. Одним из них, способствующих узнаванию сюжета независимо от жанрово-стилевой специфики воплощения, является формализация фабулы – система знаков, связанных между собой единой драматургической линией. Например, во всех постановках пьесы «Долгий рождественский обед» сохранен символизм сценического пространства в качестве помещения, представляющего локальный мир отдельной семьи. Отображением иерархичности родовой системы в спектакле служит стол, где каждый из членов семьи занимает место в соответствии с изменением его статуса в процессе разворачивания событий.

В основе художественной передачи образа лежит миметический принцип – демонстрация архетипов, проявляющихся в различных амплуа. В пьесе присутствует типаж «блаженной старушки», «авторитарной матери», «подкаблучника», «алкоголика», «старой девы», которые неизменно сохраняются в каждой из сценических версий.

Формализация также детерминирована драматургией спектакля и определяется временем, местом, действием. Т. Уайлдер сфокусировался на цикличном разворачивании хронотопа, которое подчеркивается повторяемостью рождественской трапезы. В качестве рефрена данный ритуал способствует сквозному развитию и «склеивает» драматургию спектакля в единую рондообразную структуру.

На данном примере видно, что мобильность и автономность средств выразительности масштабируются на ремейки одного и того же произведения, благодаря чему специфика взаимодействия искусств меняется от синтетического к интеграционному. Мобильность проявляется в компаративном соотношении, актуализирующем жанрово-стилевую коммуникацию, между различными реинтерпретациями, что обуславливает прочтение одно и того же текста в виде драматического спектакля, оперы и балета.

Принципы морфогенеза в условиях синергии. С развитием культурных индустрий малая форма расширяет свой функционал, что делает возможным различные творческие интеграции. Примером тому может служить фантазия на тему балета «Иллюзии любви», продемонстрированная на сцене Национального драматического театра имени Янки Купалы на Неделе моды и современного искусства «Fashion Art Week». Данный проект представлял собой коллаборацию модельеров, дизайнеров, художников, в рамках которого хореограф-постановщик И. Колб предложил адаптацию собственной постановки, сделав на нее авторский ремейк.

Балетмейстеру пришлось отказаться от сюжетной фабулы, сократив двухактный спектакль до танцевальной миниатюры, и оставить лишь стилевую специфику, объединенную музыкой Ф. Шопена, авторскими костюмами Л. Таракановой и яркими трюковыми эпизодами.

Стоит отметить оригинальность сценической площадки. Артисты выступали на подиуме, смонтированном в купаловском театре специально для показа мод, что отразилось на восприятии. С жанровой точки зрения это представление можно квалифицировать как балетную фантазию, театральный перформанс или как костюмированное шоу. Данный феномен с позиции морфогенеза определяется как жанровый *изоморфизм* – возможность анализа одной и той же художественной формы в разных ипостасях. Целостность художественной формы при таких обстоятельствах определяется не содержанием, а функционалом произведения и особенностью сценического пространства, в рамках чего проявляется вариативность искусствоведческого анализа.

На вышеуказанном примере очевидна детерминация условиями и средой, которые влияют не только на жанровую специфику, но и содержательность. В приоритет, определяющий эту категорию в современном искусстве, выносятся художественная открытость. Данное понятие подразумевает способность произведения отражать рефлексию сознания, на основе чего формируются категории открытой формы, семантики формы, произведения-в-движении, которые исходят из действительности, обусловленной семиотической поливалентностью. В результате форма выступает в качестве «означающего», где не только жанрово-стилевая, но и содержательная сторона зависит от выбора наблюдателя.

Изоморфизм определяет и видовую специфику искусства. Начиная с 60-х годов XX века теории и практики выдвигают собственные концепции и генерируют понятия, меняя при этом морфологический дискурс. Синтетические искусства «разбиваются» на составные элементы, каждый из которых стремится к видовой автономии, что прослеживается и в терминологии. Так, в «Словаре театра», наряду с определением «искусства театрального», П. Пави включает также «искусство представления» [12, с. 128], «искусство драматическое», «искусство спектакля», «искусство сценическое» [12, с. 129], образованные путем деконструкции. Данный процесс образует фрактальность, внутри его системы складываются новые системы, в которых части самоподобны целому.

В рамках данного процесса актуализируется синтез театрального и перформативного аспектов. В результате зрелищно-сценическое искусство трансформируется в открытое интегративное пространство, в границах которого нехудожественные контексты и дискурсы реализуются художественным языком. Х.-Т. Леман указывает, что театрализация пронизывает собою всю социальную жизнь и, вторгаясь в реальность, способствует как самопрезентации идентичностей, так и социальному проектированию [13, с. 300–305]. Данное обстоятельство обуславливает морфологический сдвиг, который подчеркивается термином «постдраматический театр». Все атрибуты последнего, создающие его метафизику (художественное пространство–время, сценическое и сценографическое пространство) растворяются в коммуникативном потоке, образуя «*theatrum mundi*» (тотальное зрелище). В рамках данной концепции Х.-Т. Леман выделяет следующие формы: «театр “общего” пространства», «театр гетерогенного, разнородного», «межкультурный театр».

Для осуществления фазового перехода к концептуализации зрелищно-сценических форм представляется «Теория перформанса» Р. Шехнера [14]. В его понимании искусство – это инклюзивное пространство, включающее обряды, церемонии, шаманизм, повседневную жизнь, спорт, развлечения, игры, ритуализацию и т.д. Анализируя различия между данными видами деятельности, режиссер выделяет аналогии, в основе которых лежит антропологический универсализм. При рассмотрении поведения животных и племен Р. Шехнер выводит общие принципы для ритуала, театра и перформанса, где не только малые этнические группы, но и шимпанзе являются для автора носителями своей искомой уникальности. Однако интерпретация Р. Шехнером антропологического универсализма требует критического осмысления, поскольку упрощает сложные взаимосвязи между культурой и природой, а также недооценивает специфику исторического и социального контекстов.

Данное обстоятельство обуславливает точку бифуркации, когда совокупность эстетических, технологических и социальных факторов приводит к возникновению принципиально новых художественных форм и практик. На этой основе формируются перформанс, хеппенинг, энвайронмент, объектно-ориентированное искусство, искусство действия, акционизм, искусство взаимодействия, искусство участия и т.д. Их основное отличие состоит в переходе от потребления искусства к его производству в контексте социально-художественных

практик. Так, в период интеграции в жизненный процесс художественная форма преобразуется в «*opus unicum*» – единственное в своем роде произведение, которое организует само себя в момент исполнения.

Специфика данного подхода выражается в принципе интегрального синтеза, рассматривающего любую деятельность человека как искусство. Основой такой трансформации становится принцип действия, что детерминирует феномен *автоморфизма* – изоморфизм между художественной и нехудожественной практикой, которая меняет назначение действия с сохранением его первоначальных свойств. В данном контексте любое событие – политический активизм, маркетинговые стратегии, публичная манифестация, жестикуляция или аффект, приковывающий к себе внимание зрителя, – может восприниматься как «арте-акт» [15], интерпретация которого зависит от резонанса с «содержанием личности» [16]. Форма становится презентацией самой себя и через семиотическую кодификацию представляет собой игру с означающими. Такой принцип выводит зрелищно-сценическое искусство на совершенно иной уровень интенции, где взаимодействуют режиссерские подходы, социальные практики, рекламные приемы, политстратегии.

Трансформируется и смысл самого понятия «постановка», под которым понимается не только создание зрелища, но и организация пространства игры. Под игрой в данном случае имеется в виду акт коммуникации между адресатом и адресантом, зрителем и культурной традицией, а также общение воспринимающего с самим собой. К этой категории можно отнести паратеатральные формы, основанные на ситуативности и импровизации¹; формы, направленные на интеграцию коммуникативного и сценического пространства²; телесно-аффективные малые формы (аутотематический театр)³; создание определенных психоэмоциональных состояний с помощью цвето-световых шумовых эффектов (театр ощущений); физиологию тела как искусство (нейротеатр); актуализацию в искусстве острых социальных проблем (социально-художественный театр).

На смену мобильности и автономности приходят спонтанность и самодетерминация. Например, Г.П. Меньчиков к ним относит

¹ Среди них можно выделить плейбек-спектакли, драм-терапию, театр соучастия, театр воспоминаний. В формате онлайн можно отметить спектакль для одного зрителя и одного артиста «Игрушки Люшера», напоминающий психотерапевтический сеанс.

² Читки, театр документа, театр рассказчика, автобиографические моносспектакли, стендап комедии/стендап трагедии.

³ Постановки, основанные на сольной или контактной импровизации, обусловленные травматическими психоэмоциональными состояниями.

аутопоэзис (феномен самовоспроизводства явлений и образуемых ими систем); клинамен (ничем не обусловленное извне отклонение от заданного курса), антропный принцип (случайно-необходимое появление человека в моменте «здесь и сейчас» или в бытии в целом); биноккулярность (объемное видение или целостное восприятие происходящего) [1, с. 19]. Так современное искусство демонстрирует тенденцию к де-иерархизации медиа, отдавая приоритет процессуальности, спонтанности и субъективному опыту. Акцент смещается с репрезентации завершенного объекта на самоорганизующиеся практики и многомерное восприятие окружающей реальности, что предполагает отказ от предзаданности. К этому необходимо добавить квалиа – субъективность чувственного опыта, который нельзя свести к объективной картине мира. Данная специфика обнаружится в процессе истолкования сенсорной информации на внешние раздражители или при переживании состояний измененного сознания, инсайтов, посттравматических синдромов, способных менять внутреннюю конституцию личности, влияя тем самым на восприятие окружающего мира.

Пластические спектакли все чаще обращаются к исследованию травматического опыта, стремясь визуализировать его сложные психоэмоциональные проявления. Для создания такого сложного состояния-образа, как проживание травмы, хореографы используют широкий спектр хореопластической лексики, разрабатываемой в тесном сотрудничестве с артистами. В подобных постановках исполнители не просто воспроизводят заданную хореографию, а становятся соавторами спектакля, транслируя личный опыт и обогащая художественное высказывание уникальными нюансами, рожденными в процессе коллективной работы.

Заключение. Таким образом, на современном этапе происходит переосмысление подходов к анализу художественной формы, которая уже не рассматривается как исключительно репрезентативный аспект содержания, но как самостоятельный фактор, способный генерировать смыслы. Исследование морфогенеза (процесса формообразования) продемонстрировало, что в современном искусстве малая зрелищно-сценическая форма приобретает автономию и способность к спонтанным и адаптивным трансформациям, резонирующим с культурным контекстом. Данный принцип обусловлен стиранием границ между художественными и нехудожественными аспектами, что расширяет возможности для формообразования, детерминированные композиционной структурой, частной спецификой, средой существования.

При подобном ракурсе исследования формы открываются перспективы для осмысления интеграции искусства с различными сферами человеческой деятельности. Выявляются различные типы морфогенеза, когда на протяжении всего своего периода существования варьируется жанрово-стилевая специфика произведения или, наоборот, при сохранении внешних атрибутов спектакля меняется его функционал. В таких случаях морфогенетический анализ позволяет проследить эволюцию взаимосвязей на разных условиях и культурно-исторических этапах, что способствует более детальному пониманию принципов развития малых зрелищно-сценических форм и обогащает методологический инструментарий современного искусствознания.

ЛИТЕРАТУРА

1. Меньчиков, Г.П. Детерминизм XXI: проблемы и решения / Г.П. Меньчиков. – М.: Спутник +, 2015. – 96 с.
2. Карако, П.С. Детерминизм и целевая причина в системе современного научного знания / П.С. Карако // Вестник Полесского государственного университета. Сер. общественных и гуманитарных наук. – 2009. – № 1. – С. 9–15.
3. Шавель, С.А. Социологический детерминизм в теории и эмпирических исследованиях / С.А. Шавель // Социология. – 2013. – № 3. – С. 36–49.
4. Пригожина, И.Н. Детерминация развития познавательных структур: постнеклассическая теоретическая модель / И.Н. Пригожина. – Национальный психологический журнал. – 2015. – № 3(19). – С. 35–45.
5. Костюк, С.А. Генетическая детерминация психологических особенностей человека / С.А. Костюк [и др.] // Медицинские новости. – 2021. – № 6. – С. 28–32.
6. Калошин, Ф.И. Содержание и форма в произведениях искусства / Ф.И. Калошин. – М.: Гос. изд-во политич. лит., 1953. – 240 с.
7. Горанов, К. Содержание и форма в искусстве / К. Горанов. – М.: Искусство, 1962. – 272 с.
8. Волкова, Е.В. Проблема содержания и формы в искусстве / Е.В. Волкова. – М.: Знание, 1976. – 64 с.
9. Тютин, В.С. Содержание и форма в искусстве / В.С. Тютин, Ю.Ф. Ларкин. – М.: Знание, 1984. – 64 с.
10. Ванслов, В. Содержание и форма в искусстве / В. Ванслов; Акад. наук СССР. Ин-т философии. – М.: Искусство, 1956. – 371 с.
11. Театральные термины и понятия: материалы к словарю / сост. С.К. Бушуева, А.П. Варламова, Н.А. Таршис; Рос. ин-т истории искусств. – СПб., 2005. – Вып. 1. – 296 с.
12. Пави, П. Словарь театра / Патрис Пави; пер. с фр. под ред. К. Разлогова. – М.: Прогресс, 1991. – 504 с.: ил.
13. Леман, Х.-Т. Постдраматический театр / Ханс-Тис Леман; предисл. А. Васильева; пер. с нем., вступ. ст. и коммент. Н. Исаевой. – М.: ADCdesign, 2013. – 311 с.
14. Шехнер, Р. Теория перформанса / Р. Шехнер. – М.: V-A-C press, 2020. – 488 с.
15. Толобова, Е.О. Внутренняя триада как организующее ядро арте-акта / Е.О. Толобова, И.В. Морозов // Тезисы докладов 55-й Междунар. науч.-техн. конф. преподавателей и студентов: тез. докл., Витебск, 27 апр. 2022 г. / Витеб. гос. техн. ун-т. – Витебск, 2022. – С. 172–173.
16. Свердлова, Ю.М. «Содержание личности» как категория современного искусствознания: трансдисциплинарный аспект / Ю.М. Свердлова // Интеллектуальная культура Беларуси: гуманитарная безопасность в условиях глобальных вызовов: материалы Седьмой Междунар. науч. конф., Минск, 16–17 нояб. 2023 г.: в 2 т. / Ин-т философии НАН Беларуси; [редкол.: А.А. Лазаревич и др.]. – Минск, 2023. – Т. 2. – С. 119–121.

Поступила в редакцию 16.07.2024

УДК 738.81:72:7.05(476.5)“18/19”

Изразцовое искусство Копыси второй половины XIX – XX в.

Ковалёк И.А.

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

Изразцовое искусство Беларуси эволюционировало в общемировом контексте, при этом опираясь на широкий пласт национальной традиционной культуры. Научно-аналитические исследования, исторические сведения, архивные данные, уникальный иконографический материал, позволили проследить развитие изразцового искусства Копыси второй половины XIX – XX в., одного из ведущих центров данного вида искусства Российской империи.

В процессе развития белорусского изразцового искусства наблюдается отсутствие четкой последовательности в производстве различных типов изразцов, что свидетельствует о многогранности и динамичности этого направления. Стилистическая выразительность изразцов обозначенного периода характеризуется гармоничным сочетанием декоративных элементов барокко и модерна, создающим особый визуальный язык. Одновременно проявляется заметное смешение стилей, которое порождает яркий эклектизм, отражающий разнообразие художественных тенденций и влияний. В рамках данного художественного процесса автором было установлено, что на изразцах указанного периода преобладают изображения стилизованных растительных мотивов, характерных для ведущих художественных направлений своего времени. Эта особенность подчеркивает не только эстетическую значимость изразцов, но и их культурную ценность.

Ключевые слова: изразцовое искусство, стиль, барокко, модерн, печь, мастера, «копысская кафля», декоративный элемент.

(Искусство и культура. – 2025. – № 1(57). – С. 45–48)

The Late 19th – 20th Century Tiled Art of Kopys

Kovaliok I.A.

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

The tiled art of Belarus followed evolved within the global context while based on a wide layer of national traditional culture. Scientific and analytical research, historical information, archival data, unique iconographic material made it possible to trace the development of the late 19th – 20th century tiled art of Kopys, one of the leading centers of this art in the Russian Empire.

In the development of Belarusian tiled art, there was a lack of a clear sequence in the production of various types of tiles, which indicates the versatility and dynamism of this trend. The stylistic expressiveness of the tiles of this period is characterized by a harmonious combination of decorative elements of baroque and modern, which creates a special visual language. At the same time, a noticeable mixture of styles is manifested, which gives rise to a bright eclecticism that reflects a variety of artistic trends and influences. Within the framework of this artistic process, the author found out that images of stylized plant motifs characteristic of the leading artistic trends of their time prevail on the tiles of that period. This feature emphasizes not only the aesthetic significance of the tiles, but also their cultural value.

Key words: tiled art, style, baroque, Art Nouveau, stove, craftsmen, Kopys tile, decorative element.

(Art and Cultur. – 2025. – № 1(57). – P. 45–48)

В XIX столетии на белорусских землях уже существует сетка изразцовых заводов, которые возникли на местах гончарных производств, в таких городах, как Минск, Новогрудок, Бобруйск, Борисов, Шклов, Копысь, Витебск.

Самым крупным центром изразцового производства того времени являлся г. Копысь. Еще в XVII веке его изразечники Степан Иванов

(Полубеса) из Мстиславля, Игнат Максимов и др. сыграли ведущую роль в становлении русского изразцового искусства, их изразцовые произведения украшают сохранившиеся до нашего времени памятники архитектуры. Продукция копысских заводов обеспечивала не только внутренний рынок, но и была известна как востребованный отделочный материал,

Адрес для корреспонденции: e-mail: irina_kovalek@mail.ru – И.А. Ковалёк

которым столетиями украшали дворцы и храмы в разных городах Российской империи.

Цель исследования – анализ развития изразцового искусства Копыси второй половины XIX – XX в.

Хронология изразцовых производств Копыси. Первое упоминание города Копыси датируется 1059 годом в Никоновской летописи. В конце XV века стали изготавливать изразцы, которые на протяжении нескольких столетий были «визитной карточкой» Копыси. Местные мастера изготавливали из белой, розовой и красной глины изразцы с объемным декором, используя геометрический, растительный и геральдический орнаменты. Изразцы делали вручную в день не более 20 штук. Этому способствовали наличие богатого месторождения глиняного сырья и хорошая транспортная логистика города: водный путь, железная дорога Витебск–Жлобин и несколько старинных торговых шляхов. Керамический кирпич, художественные изразцы, посуда поставлялись в крупнейшие города Российского государства.

Первые кафельные заводы появились в середине XIX века, они изготавливали кирпичи и изразцовые комплекты для каминов и печей. С середины XIX до начала XX столетия было открыто около 20 изразцовых производств. Продукция копысских мастеров приобрела популярность, а изразцовые изделия прозвали «копысской кафляй». В начале XX в. на изразцовых заводах г. Копыси задействовано около 800 рабочих.

Список фабрик и заводов Российской империи исследуемого периода позволяет познакомиться с наиболее известными именами владельцев керамико-изразцовых производств дореволюционной Копыси: в 1864 году организован изразцовый завод Б.Я. Гинзбурга (Гинсбурга) (работало 30 человек в 1898 г.); в 1870 г. создан завод И. Шевелева (30 человек трудилось в 1895 г.); в 1874 г. – М.Л. Гуревича (88 рабочих в 1900 г.); в 1888 г. – Л. Косого (25 рабочих в 1900 г., 16 тыс. пудов кафеля ежегодное производство); в 1889 г. – А.Х. Шапиро (86 рабочих в 1900 г.), продукция завода за высокое качество на Всероссийской выставке в Могилеве награждена малой серебряной медалью Министерства финансов; в 1890 г. – Э.Л. Альперовича (49 рабочих в 1900 г.); в 1893 г. – А.Х. Шапиро (совместное производство – 36 рабочих); в 1893 г. – товарищество А.Х. Шапиро и Э.Л. Альперовича; в 1894 г. – З. Магина (47 рабочих в 1898 г.); в 1894 г. – И.А. Жорова (3 рабочих), после 1917 г. на базе завода создан изразцовый завод «Красный

Октябрь», который выпускал только бело-глазурованные изразцы; в 1897 г. – М.Л. Шалыта; в 1897 г. – С.Ф. Соловейчика (40 рабочих в 1900 г.); в 1897 г. – Зарецкого (16 рабочих в 1900 г.); в 1898 г. – С.Х. Иоффе (20 рабочих в 1898 г.), завод выпускал гладкий кафель с росписью; заводы Лившица (37 рабочих в 1898 г.); З. Магина и К. (25 рабочих в 1898 г.); Л.М. Косого; Л.Ш. Долгина; Л.Н. Чачков арендует гончарно-изразцовый завод у Г.М. Шалыта (бывший завод И.Ш. Песельника в д. Смётанка) [1]. Закрылись заводы в 1910-е годы по причине Первой мировой войны.

Изразцовое производство в Копыси практически не останавливалось. Копысская кафля пользовалась высоким спросом, большая часть которой шла на экспорт, в России столетиями ею украшали храмы (Покровский собор в Измайлово) и дворцы (печи в царских палатах московского Кремля) и т.д. Однако во время Второй мировой войны оборудование этих заводов полностью было уничтожено [2].

Изразцовые заводы И.Ш. Песельника. Большинство заводов г. Копыси того времени принадлежало купцу 1-й гильдии Ицке Шевелевичу Песельнику (≈1839–≈1914). Он в 1860 г. организовал в Копыси на ул. Большая Слободская гончарно-изразцовое производство и глазурный завод. На заводе трудился 131 рабочий (имелась своя мельница для глазури). В 1908 г. организован гончарно-изразцовый завод № 2 в г. Копыси.

В 1896 году продукция заводов Песельника за высокое качество на Всероссийской выставке в Могилеве отмечена бронзовой медалью. На сельскохозяйственной и промышленной выставке в Киеве в 1897 г. продукция заводов также получила бронзовую медаль по разделу «Горное дело» (кирпичники, гончары и изразечники оценивались по подразделу «Обработка минеральных веществ», ведь глину добывали из земли горным способом).

Заводы производили сложно-профильные карнизы, стеновые прямые и угловые изразцы, а также огнеупорный и печной кирпичи. В письме 1912 г. Песельника о предложении под эвакуируемое производство части корпусов заводов содержится описание заводов: «Заводы И. Песельника состоят из трех основных корпусов, где происходит выработка изразцов, и ряда вспомогательных каменных и деревянных корпусов, служб, квартир, амбаров и казарм. Общая территория заводов 20 десятин...». И. Песельник имел торговый дом в Екатеринославе и представительство в Петербурге и других городах России.

Изразцовая продукция его заводов участвовала в ярмарках и промышленных выставках и имела каталоги своих изделий. Закрыто крупнейшее производство в 1914 году очевидно по причине Первой мировой войны. Сохранилось несколько вариантов клейм с русским и латинским написанием фамилии хозяина [2].

К 1913 году у купца было три крупных завода в г. Копыси и один в д. Смётанке (основанный в 1850 г. около г. Копыси). В 1880 г. Смётанковский завод выпускал до 50000 изразцов, в 1887 г. завод арендовала В. Коклярская, а в 1897–1912 гг. – Л.Н. Чачков, в 1903 г. работало 49 человек. Заводы И. Песельника кроме изразцов производили огнеупорный и печной кирпич, мололи глазурную шихту для глазури. Мощность заводов Песельника вынуждала объединяться другие заводы, чтобы быть экономически сильными.

В мае 1917 г. семьи Песельника в Копыси уже не было, а заводы были национализированы. Помимо заводов, «жилые дома со всем имуществом» гражданина Песельника как отсутствующего были объявлены народным достоянием [3].

В начале 1920-х гг. национализированный завод И. Песельника возобновил свою деятельность как изразцово-плиточный завод «Пролетарий», который изготавливал изразцы, облицовочную плитку с советской символикой. Во время Великой Отечественной войны завод сгорел (частично), после войны был восстановлен и переименован в изразцово-плиточный завод кирпично-черепичного треста № 2 наркомата промышленности строительных материалов и подчинялся Министерству промышленности строительных материалов БССР [4].

С 1948 г. завод выпускал глазурованную и неглазурованную продукцию: изразец «рустик» размерами 220x240 и 170x240; изразец «берлинка прямая» – 6x4 и «берлинский угол» – 6x4; изразец «квадрателъ прямой» и «квадрателъный угол»; медальоны, пояски (печные), вся продукция разделялась на I, II, III сорта. Из оборудования на заводе имелись: эксцентриковый пресс типа «универсал», пресс глиномялка, формовочный и шлифовочно-терочный станки, пресс для изготовления изразцов, терочная плита, глазури-дробилка и печи для обжига (горн и муфельная) [5].

По архивным данным в годовом отчете за 1953 г. описывается точное место расположения изразцово-плиточного завода: на левом берегу Днепра в 12 километрах от магистрали Ленинград–Одеса; в 30 км от города Орши; в 4 км от железнодорожной станции Копысь, которая отделялась от завода рекой Днепр [6].

С помощью генплана территории Копысского изразцово-плиточного завода Оршанского района Витебской обл. БССР 1961 г. можно определить, что завод имел контору, 3 производственных корпуса (1- и 2-этажные), печной цех, масса-заготовительный отдел, 2 склада для хранения продукции и материалов, глино-хранилище, котельную, водонапорную башню, водопровод, канализационный и водопроводный колодцы, пожарный гидрант, конюшню, клуб и мелкие подсобные сооружения. В производственных корпусах располагались цеха: формовочный, оправочный, сушильный, моечный, глазуровочный, цех по переработке сырья (глины) и цех с помолочными агрегатами. Граница заводского участка проходила по берегу Днепра [7].

Изразцово-плиточный завод кирпично-черепичного треста № 2 (ранее относился к наркомату промышленности строительных материалов) действовал до 1990-х гг., пока не пришел в полный упадок. В 2002 году цех закрыли и остатки производства ликвидировали, а на его месте построили современный «Центр народного творчества и ремесел», который является единственным продолжателем местных традиций. Современные мастера воссоздают дух самобытности, соединяют связующей нитью времен прошлое и будущее своего народа, возрождают, сохраняют национальную культуру, традиции, обычаи и обряды предков.

В настоящее время экземпляры изразцовых печей и полные изразцовые комплекты производства кафельных заводов И. Песельника сохранились в музеях и частных коллекциях, жилых домах как Копыси, так и Тулы, Санкт-Петербурга, Казани и других городах современной России и Беларуси. В Копыси можно встретить заборы, дома, сараи, погреба, стены которых сложены из изразцов. В домах у местных жителей сохранились печи, украшенные изразцами заводов И. Песельника, на примере одной из них можно познакомиться с обилием декоративных мотивов.

Стилевые решения в изразцах. В процессе производства изделий изразцового искусства, относящихся к 1850–1914 гг., наблюдается отсутствие строгой последовательности в стилистических направлениях. Отметим, что ведущее место в эти годы принадлежало заводам И. Песельника в Копыси, которые выпускали изразцовые комплекты в зависимости от архитектурных стилей эпохи. Единообразно изразцовые комплекты выполнялись как в стилистике барокко, так и модерна. К тому же применялись композиционные решения мозаичного характера в эклектическом стиле, в которых

гармонично сосуществуют элементы различных стилей. Ключевым аспектом данной практики являлось соблюдение согласованности между цветовым оформлением и формообразованием элементов, что исключало внутренние противоречия общей композиции. Этот прием использовался в декоре изразцов печи частного дома жителя г.п. Копысь (передана по наследству от родителей). Печь отличается своим разнообразием орнаментального декора лицевых пластин изразцов и их типов (прямых и угловых), что демонстрирует высокий уровень художественного исполнения и вариативности, подчеркивает богатство керамического наследия указанных заводов. Собранные из изразцов разных печных комплектов, производимых заводами И. Песельника, она эффектно демонстрирует мозаичный прием в общем характере всей конструкции.

Все изразцы, использованные в конструкции, можно найти в сохранившемся каталоге И. Песельника, что служит подтверждением их подлинности и исторической ценности. Наличие такого каталога не только дает возможность идентифицировать образцы, но и углубляет понимание эволюции художественных приемов в производстве керамики на данном этапе.

Заключение. Следовательно, уровень изразцового искусства уездного г. Копыси второй половины XIX – XX в. свидетельствует о том, что в данном населенном пункте находилась настоящая изразцовая столица, а географически копысские заводы имели уникальную возможность поставлять свою продукцию по всей стране и за рубеж; самыми

мощными (с долгой историей) являлись изразцовые заводы И. Песельника, они практически не останавливались в работе и существовали до 2002 г.; стилевые решения в изразцовых комплектах полностью зависели от архитектурных стилей и одновременно изготавлялись в разных стилях того времени; «Копысская кафля» пользовалась большим спросом, а сегодня является историко-культурным наследием народа Беларуси.

Данная статья выполнена в ходе реализации проекта Белорусского республиканского фонда фундаментальных исследований (договор № Г23ИП-016).

ЛИТЕРАТУРА

1. Фабрично-заводская промышленность России. Перечень. — СПб., 1897. — URL: <https://search.rsl.ru/ru/record/01005482278> (дата обращения: 04.05.2024).
2. Ковалёк, И.А. Особенности изразцового искусства белорусских мастеров / И.А. Ковалёк // Наука — образованию, производству, экономике: материалы XXIV (71) Регион. науч.-практ. конференции преподавателей, науч. сотрудников и аспирантов, Витебск, 14 февр. 2019 г.: в 2 т. / Витеб. гос. ун-т; редкол.: И.М. Прищепа (гл. ред.) [и др.]. — Витебск, 2019. — Т. 1. — 308 с. — С. 145–147.
3. Ковалёк, И.А. Развитие изразцового искусства Беларуси XVI века / И.А. Ковалёк // Современные проблемы развития художественного образования и визуальных искусств (к 100-летию Витебского народного художественного училища): материалы междунар. науч.-практ. конф., Витебск, 20–21 дек. 2018 г. / Витеб. гос. ун-т; редкол.: Е.О. Соколова (отв. ред.) [и др.]. — Витебск: ВГУ имени П.М. Машерова, 2018. — С. 67–69.
4. Зональный государственный архив в г. Орше (ЗГАОрш). — ф. 1261. Оп. 1. Д. 1. Л. 1; ЗГАОрш. — Д. 19. Л. 10.
5. Зональный государственный архив в г. Орше (ЗГАОрш). — ф. 1261. Оп. 1. Д. 29. Л. 41, 49; ЗГАОрш. — Д. 34. Л. 6, 8.
6. Зональный государственный архив в г. Орше (ЗГАОрш). — ф. 1261. Оп. 1. Д. 59. Л. 1.
7. Зональный государственный архив в г. Орше (ЗГАОрш). — ф. 1261. Оп. 1. Д. 173. Л. 48.

Поступила в редакцию 22.01.2025

УДК 7.01+7.08(510)

Мимесис и принцип подражания искусства реальности в художественной практике Европы и Китая

Линь Цзэхуань

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

Мимесис – подражание искусства реальности – является ключевым принципом западного искусства. Художественный акт имитации предстает творческим актом изображения узнаваемых элементов внешнего мира, попыткой через отображение подобия и сходство уловить многогранные аспекты реальности и установить непреложные истины бытия. Мимесис выступает способом взаимодействия художника с окружающим миром и средством воплощения этого опыта в визуальную или выразительную форму. Он выходит за рамки буквального копирования реальности, предполагая субъективную интерпретацию действительности. Взаимодействие между подражанием и личным самовыражением обеспечивает динамичный и разнообразный диапазон художественных результатов, в которых художник становится одновременно наблюдателем и субъективным интерпретатором. Исторически идея мимесиса уходит корнями в древнегреческую философию, со временем превращаясь в фундаментальную концепцию западного искусства, трансформирующуюся на протяжении всей истории его развития. Сегодня миметический принцип воспроизводится различными способами: от традиционных реалистических форм до абстрактных, концептуальных и технологических подходов. Китайское искусство, стремящееся выразить не столько внешние, сколько сущностные черты объекта, также во многом развивается в русле миметического подражания реальности, усиливая натуралистичность в XX – начале XXI в.

Ключевые слова: западное искусство, интерпретация, китайское искусство, мимесис, подражание, правдоподобие, рационализм, реализм, философия, «хуацзуй», цифровизация, эстетика.

(Искусство и культура. – 2025. – № 1(57). – С. 49–53)

Mimesis and the Principle of Imitation of Reality in the Art Practice of Europe and China

Lin Zehuan

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

Mimesis, the imitation of reality by art, is a key principle of Western art. The artistic act of imitation is a creative act of depicting recognizable elements of the external world, an attempt to capture the multifaceted aspects of reality and to establish the immutable truths of existence through the display of likeness and similarity. Mimesis is a way of interaction between the artist and the world around him and a means of translating this experience into a visual or expressive form. It goes beyond the literal copying of reality, suggesting a subjective interpretation of reality. The interplay between imitation and personal expression provides a dynamic and diverse range of artistic outcomes in which the artist becomes both observer and subjective interpreter. Historically, the idea of mimesis has its roots in ancient Greek philosophy, eventually becoming a fundamental concept of Western art, transforming throughout the history of its development. Today, the mimetic principle is reproduced in various ways, from traditional realistic forms to abstract, conceptual and technological approaches. Chinese art, which seeks to express not so much the external as the essential features of an object, also largely develops in line with the mimetic imitation of reality, intensifying naturalism in the twentieth and early 21st centuries.

Key words: aesthetics, Chinese art, digitalization, “huaajui”, imitation, interpretation, mimesis, philosophy, rationalism, realism, verisimilitude, Western art.

(Art and Cultur. – 2025. – № 1(57). – P. 49–53)

Адрес для корреспонденции: e-mail: 84664250lin@gmail.com – Линь Цзэхуань

Идея мимесиса, или имитации реальности, на протяжении веков была фундаментальным концептом искусства. Мимесис (с др.-греч. μίμησις – подобие, воспроизведение, подражание) выступает основополагающим принципом подражания искусства реальности. Мимесис в сфере искусства – это многогранная концепция, выходящая за рамки простого копирования и воспроизведения видимого мира. Мимесис в большей степени воплощает в себе стремление художника взаимодействовать с реальностью, являясь не столько пассивным актом дублирования, а активным и интерпретативным диалогом между творцом и объектом отображения. Как художественный акт, мимесис переплетается с эмоциями, воспоминаниями и субъективными ассоциациями художника-творца, становясь способом передачи личностного психологического и экзистенциального опыта. В связи с этим любое искажение форм, манипуляции цветом, своеобразие композиционного строения или выбор сюжета представляются не столько отклонением от воплощения реальности, сколько осознанным выбором в попытке уловить суть реального через собственное субъективное переживание. Мимесис, в своей истинной форме, становится мостом между внешним и внутренним миром, позволяя художнику выразить неуловимые аспекты человеческого существования.

Мимесис как способ отображения реальности имеет множество равнозначных и равновозможных вариаций: 1) *прямое копирование* – стремление к правдоподобию, точности воспроизведения реальности с минимальным вмешательством и упором на подлинность, воспроизведение наблюдаемой действительности без преднамеренной интерпретации; 2) *творческое репродуцирование* – художественная имитация, передающая эмоции, мысли, психологические состояния и обеспечивающая творческую интерпретацию и индивидуальное самовыражение, сохраняющее при этом связь с реальностью; 3) *идеализированное видение* – художественное воплощение, привносящее идеализированные качества, моральные нормы или утопические идеалы в изображение реальности.

Принцип подражания природе на протяжении многих веков действовал как динамическая сила в формировании художественной эволюции Запада и Востока. Мимесис выступает ключевой концепцией, объединяющей сферы эстетического, философского, культурного и художественного. Изучение его интерпретаций и проявлений в различных культурных традициях обогащает теоретическую базу искусствоведения,

предоставляя новые ракурсы и подходы к анализу художественных произведений.

Цель статьи – выявление специфики воплощения принципа мимесиса в художественной практике европейского и китайского искусства.

Эволюция миметического принципа в европейском искусстве. Концепция мимесиса занимает важное место в философии и эстетике Древней Греции, где она и зарождается. Значительный вклад в ее формирование внесли философы Платон и Аристотель. Аристотель в «Поэтике», говоря о мимесисе, выделял три вида подражания, утверждая, что художник «должен воспроизводить предметы каким-нибудь одним из трех способов: такими, каковыми они были или есть; или такими, как их представляют и какими они кажутся; или такими, каковы они должны быть» [1, с. 73]. Если Платон критиковал мимесис за копирование физического мира, считая, что это может ввести в заблуждение общество, то Аристотель видел важность мимесиса, рассматривая его как творческий процесс, способный уловить суть вещей и универсальные истины. Такой подход к отображению реальности нашел воплощение в древнегреческом искусстве. Греческие скульпторы, такие как Фидий, желали достичь гармоничного баланса между идеализированной красотой и реалистичным изображением. Архитектура греков, отражая природный баланс, стремилась к созданию конструкций, демонстрирующих идеалы природных пропорций и гармонии, что было реализовано в ордерной системе. Греческая трагедия, представленная Софоклом и Еврипидом, воплощала миметическое на сцене, исследуя сложности человеческих чувств и социальных проблем, «приближения трагедии к жизни, взяв чувства всех участников из действительности, показав их живыми людьми» [2, с. 39].

Эпоха Возрождения, отвергшая средневековую парадигму в пользу идеалов Античности, переосмыслила принцип мимесиса. В то время как древние греки видели в мимесисе отражение реальности, мыслители Возрождения восприняли его как средство поднять искусство до статуса, равного самой природе или превосходящего ее. Художники Л. да Винчи, Рафаэль, Микеланджело, в соответствии с идеями, высказанными Л.Б. Альберти (рис. 1) в трактате «О живописи» (рис. 2), признавали художника демиургом, способным тщательно подражая природе воспроизводить ее божественные пропорции, что нашло выражение в развитии линейной перспективы, пропорций, симметрии и

анатомической точности изображения. Они создавали произведения, сочетающие предельный реализм и идеальную красоту, для постижения «истинной возвышенной природы» мироздания [3, с. 51].

Драматурги Возрождения У. Шекспир и Б. Джонсон применяли принцип мимесиса для отображения человеческих эмоций и социальных проблем. В основе театрального возрождения лежал гуманистический акцент на человеческом опыте. В эпоху барокко мимесис претерпел трансформацию, поскольку художники начали наполнять собственные произведения повышенным драматизмом и чувственной эмоциональностью. М.М. да Караваджо, например, использовал светотени, чтобы подчеркнуть взаимодействие света и тени, усиливая театральность своих полотен. Акцент сместился со строгого воспроизведения реальности на вызов сильных эмоциональных реакций, тем самым расширилась сфера интерпретации мимесиса. Искусство классицизма постулировало классический идеал гармонии и порядка, правдоподобие человеческой формы (рис. 3). Драматурги XVII в. утвердили незыблемость канона единства времени, места и действия, создав сбалансированные и строгие по форме сюжеты. П. Корнель и Ж. Расин применяли принцип мимесиса, воплощая стилизованную реальность, характеризующуюся величию и трагичностью, представляли стилизованную и возвышенную версию реальности. Художники и скульпторы неоклассицизма (Ж.-Л. Давид, А. Канова), создавая идеализированные формы и аллегорические изображения, отражали веру в то, что искусство должно стремиться к вечной вневременной красоте.

От рационализма и сентиментализма эпохи Просвещения до романтической выразительности и подъема реализма интерпретация мимесиса адаптировалась к меняющимся культурным контекстам и художественным формам. Просвещение сформировало театральную практику, сочетающую эмоциональную силу с рациональным подходом. Параллельно с просветительским рационализмом наблюдался подъем сентиментализма, подчеркивавший исследование человеческих эмоций и состояний, что создало взаимосвязь между рациональным и эмоциональным измерениями мимесиса. Романтическое движение XIX в. бросило вызов классицистскому порядку и сдержанности. «В центре романтического искусства стоит личность думающего, чувствующего человека, испытывающего все превратности судьбы, определяемой конфликтом

со средой» [4, с. 111]. Художники-романтики стремились вызвать эмоциональный отклик и прославить индивидуальное самовыражение.

Появление фотографии в середине XIX столетия привнесло новое понимание мимесиса в искусство. Фотография рассматривалась как прямое, нефильТРованное воспроизведение реальности. Художники, придерживаясь принципов реализма, ставили целью подражать точности фотографического изображения. К концу XIX в. натуралистическое движение возникло как дальнейшее расширение развивающегося понимания мимесиса. Писатели (Г. Ибсен, Э. Золя) пытались изобразить жизнь с научной точностью, тщательно изучая социальные проблемы и мотивы человеческого поведения. Художники-натуралисты (К. Коро, Ж.-Ф. Милле) исследовали повседневные реалии жизни, отражая сложности современного общества. В противовес натурализму художники-символисты использовали аллегорические и сказочные образы, чтобы передать эмоциональные истины, выходящие за рамки прямой иллюстративности, «считая субъективное важнее объективного в выражении движения глубинной жизни души» [5, с. 13].

XX столетие вызвало радикальную трансформацию мира искусства. Модернизм положил начало переоценке художественных принципов и традиционных представлений о мимесисе. Художники П. Пикассо и Ж. Брак деконструировали реальность на фрагментированные плоскости и множество точек зрения, бросив вызов самой сути мимесиса как абсолютного идеала. Супрематизм также стремился выразить реальность, описывая ее «высшую» сферу чистых идей и смыслов-образов, отрицая буквальное копирование. Сюрреалисты исследовали форму мимесиса, выходящую за рамки логической последовательности, создавая фантастические и символические образы, желая выразить иррациональные аспекты человеческого сознания.

Театральный авангард (А. Арто, Б. Брехт) также бросал вызов традиционному представлению о мимесисе как имитации реальности. Режиссер А. Арто через «театр жестокости» стремился вызвать у зрителей интуитивные эмоции, подчеркивая первобытную форму мимесиса. Б. Брехт, с другой стороны, дистанцировал аудиторию от реальности, разрушая иллюзию театральности, поощряя критическое размышление, а не пассивную идентификацию с персонажами. Само «дублирование» повседневности в театре абсурда ставило под сомнение традиционные представления о смысле и сущности реальности.

В рамках европейского театрального авангарда, но на основе французского сценического реализма формируется мимическое искусство современной европейской школы пантомимы Э. Декру и его учеников – «*mime pur*» («чистая пантомима» или «подражание вчистую») (рис. 4). Сосредотачиваясь на естественной телесной физиологии, выражающей в движении внутренние состояния и формирующей внешний мир, пантомима призывала «не забывать о роли фантазии» [6, с. 160], то есть воспроизводить реальность сквозь субъективную призму.

Эпоха постмодерна, в которой художники столкнулись с индивидуализацией восприятия и множественностью реальностей, продолжила радикальную деконструкцию мимесиса. Возникает новый его тип – постмимесис, предполагающий «наличие структуры процитированных элементов, разрывающей линейность дискурса и приводящей к множественной интерпретации» [7, с. 76]. Режиссеры П. Брук и Р. Уилсон экспериментируют с деконструкцией традиционного повествования, стирая границы между миром сцены и реальностью. Понимание мимесиса в XX столетии уже отражение развивающегося многополярного культурного пространства, с демонстрацией разнообразия художественных практик – поп-арта, концептуального искусства, искусства инсталляции и др.

Цифровая революция послужила не только маркером XXI в., но и существенно изменила восприятие реальности. Виртуальная и дополненная реальность, цифровые инсталляции стали для художников инструментами, позволяющими бросить вызов традиционным способам репрезентации. В театре появились иммерсивные представления и виртуальные постановки, стирающие границы между реальностью и вымыслом. Такие режиссеры, как Р. Лепаж, и такие труппы, как Punchdrunk, экспериментируют с мультисенсорными представлениями, ориентированными на несценическое пространство. В этом контексте мимесис выходит за рамки имитации реальности и превращается в создание совершенно нового опыта, опосредованного цифровыми технологиями и непосредственным погружением в среду.

Эко-арт как одно из ключевых направлений современного искусства стремится имитировать мир природы, решая экологические проблемы. Инсталляции, лэнд-арт и эко-перформансы включают в себя природные элементы, предлагая зрителям задуматься о взаимоотношении с окружающей средой. Художники (О. Элиассон, А. Денес) используют

принцип мимесиса, доподлинно воссоздавая природную реальность, привлекая внимание к изменению климата и взаимозависимости человечества и природы. Их работы не столько имитируют мир природы, сколько служат катализатором экологического сознания и активизма. Таким образом, принцип мимесиса, постоянно развиваясь, продолжает служить универсальным инструментом художественного выражения, оставаясь краеугольным камнем западной художественной мысли.

Китайское искусство в контексте концепции подражания. Национальное китайское искусство традиционно отдавало приоритет гармоничному взаимодействию с природой и символическому ее изображению, а не строгому мимесису. В классической китайской пейзажной живописи художники стремились передать настроение и энергию природы, а не создавать фотореалистичные изображения. Традиционные китайские картины, представляющие пейзаж, всегда сочетали реальность и вымысел. Традиционной китайской живописи тушью гохуа присущи мягкая манера письма, акцент на простоте и интимная связь с природой. Например, стиль китайской живописи гунби («тщательная кисть»), характеризующийся детальной прорисовкой каждого лепестка или перышка птицы, точной прорисовкой контура предмета и тщательной цветовой заливкой, живописует не столько окружающий мир, сколько суть, дух, саму природу вещей (рис. 5). Это натуралистическая интерпретация предмета, имитирующая поверхностное подобие мира. Чрезмерная декоративность таких изображений ведет зрителя в медитативное погружение в мир природы, допускает более интерпретативный и субъективный подход к художественному изображению, отражая иную эстетическую философию по сравнению с акцентом на реализм в западном мимесисе. В традиционном китайском театре исполнители также не стремятся к реалистичному изображению, используют стилизованные жесты и сложные костюмы, которые символизируют черты характера. Использование символических цветов, сложного макияжа и знаковых движений обогащает повествование, благодаря чему аудитория воспринимает представление на метафорическом и эмоциональном уровне (рис. 6).

Концепт мимесиса и идея реалистического искусства, подражающего реальности, были привнесены в Китай в начале XX века. «Китайский реализм нес в себе такие черты, как “имитация природы” в широком смысле, так и “верное выражение реальности”

в узком смысле» [8, с. 103]. Китайский художник и график Сюй Бэйхун, один из первых китайских живописцев сыгравший ключевую роль в объединении традиционной китайской живописи тушью с принципами западной реалистической живописи в 1920–1930-х гг. Его пристальное внимание к анатомическим деталям и реалистичным изображениям объектов реальности отражало отход от стилизованных форм классической китайской живописи. Шанхайские художники Гао Цзяньфу и Чэнь Шурен использовали западные методы для изображения реалистических пейзажей и фигур. Их работы отражали динамизм того времени, социальные и политические изменения, происходящие в Китае.

В начале XX столетия под влиянием западных театральных традиций возникает сценическая форма современной разговорной драмы хуацзюй, которая делает упор на реалистичную игру и обстановку, стремится к правдоподобию изображению героев и ситуаций. Пионеры китайской драмы Ху Ди и Оуян Юйцзянь черпали вдохновение в западном реалистическом искусстве, создавая психологически тонко персонажей и запоминающиеся драматические сюжеты, превращая сцену в место изучения социальных проблем и человеческих нравов. «Гроза» Цао Юя (рис. 7) и «Чайная» Лао Шэм (рис. 8) служат примером сочетания западной драматической структуры с китайским культурным колоритом.

Реалистический миметический метод получает свое развитие в китайском искусстве второй половины XX – начала XXI в. Современный китайский художник Чжан Сяоган (рис. 9–10) через эмоциональные портреты, характеризующиеся приглушенной цветовой палитрой и завораживающими выражениями лиц, исследует коллективную память и самобытность китайского народа, предлагает острый комментарий к культурным и историческим потрясениям китайской нации. Известный тайваньский режиссер и драматург Стэн Лай (рис. 11) сочетает традиционную китайскую сценическую эстетику с подробным бытописанием. Экспериментальные иммерсивные постановки режиссера Мэн Цзинхуэя (рис. 12) используют перформативный подход реального действия на сцене, разворачивающегося вне игровой ситуации, его спектакли переходят национальные границы и взаимодействуют со зрителем на языке общемирового современного искусства.

Заключение. Мимесис представляет собой основополагающий принцип искусства, многогранную концепцию, охватывающую как имитацию, так и интерпретацию реальности. Идея мимесиса существенно повлияла на траекторию художественного выражения на протяжении всей истории мирового искусства. Укорененный в древнегреческой философии, работах Платона и Аристотеля, мимесис превратился в устойчивую идею, выходящую за рамки конкретных исторических периодов и художественных течений. Как принцип имитации реальности, мимесис являлся движущей силой в формировании художественного выражения в различных культурах. Европейская традиция с ее акцентом на детализированное изображение элементов окружающего мира контрастирует с более абстрактным и духовным подходом китайского искусства, определяющегося гармонией между человеком и природой. Европейское искусство отдает приоритет точному воспроизведению реальности, демонстрируя техническое мастерство и пристальное внимание к деталям. Напротив, китайское искусство ценит передачу сущности предмета, подчеркивая выразительную силу кисти и духовную связь между художником и миром природы. Однако обе традиции демонстрируют универсальную человеческую склонность отображения реальности, ее интерпретирование сквозь призму художественного творчества.

ЛИТЕРАТУРА

1. Аристотель. Поэтика / Аристотель; пер., введ. и примеч. Н.И. Новосадский. – Л.: Academia, 1927. – 120 с.
2. Варнеке, Б.В. История античного театра / Б.В. Варнеке. – Одесса: «Студия “Негоциант”», 2003. – 280 с.
3. Яйленко, Е.В. Портрет «красавицы» в контексте положений ренессансной философии красоты / Е.В. Яйленко // Философия и культура. – 2018. – № 8. – С. 51–66.
4. Турчин, В.С. Мир романтизма. Тоска по идеалам и время мечтаний. Прологомены / В.С. Турчин // Искусствознание. – 2012. – № 1–2. – С. 92–112.
5. Видеркер, В.В. Символизм как явление культуры (на материале русской живописи рубежа XIX–XX вв.): автореф. дис ... канд. культурологии: 24.00.01 / В.В. Видеркер. – Кемерово, 2006. – 24 с.
6. Кунина, Ю.Б. К.Г. Симон и А. Гербер о пантомиме и танце / Ю.Б. Кунина // Вестник Академии Русского балета им. А.Я. Вагановой. – 2015. – № 4(39). – С. 155–161.
7. Строева, О.В. Новый тип мимесиса в эпоху экранной культуры / О.В. Строева // Наука телевидения. – 2016. – № 12.2. – С. 73–85.
8. Цин Янь, Сяотао Ли. Влияние передвижничества на развитие китайского реалистического искусства в XX веке / Янь Цин, Ли Сяотао // Казанский вестник молодых ученых. Исторические науки. – 2020. – № 4(4). – С. 101–111.

Поступила в редакцию 18.11.2024

Основные направления китайско-белорусского взаимодействия в сфере современного любительского театрального искусства

Чэнь Вэньвэнь

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

В данной статье прослеживаются основные этапы и направления развития китайско-белорусского взаимодействия в сфере современного любительского искусства, а также акцентируется внимание на видах и формах любительского творчества. Работа включает в себя теоретико-методологический обзор исследований ведущих белорусских, китайских, российских ученых, что позволяет получить комплексное представление об эволюции и сегодняшнем состоянии любительского искусства Китая и Беларуси.

Подчеркивается, что любительское искусство, как добровольная и непрофессиональная творческая деятельность, играет важную роль в сохранении и обогащении национальной культуры, служит инструментом социальной интеграции и личностного развития.

Автор делает вывод, что любительское творчество в Беларуси и Китае, несмотря на культурные и исторические различия, представляет собой универсальную форму самовыражения, доступную для широких слоев населения, и способствует поддержанию живого диалога между поколениями, формированию национальной идентичности и укреплению культурных связей.

Ключевые слова: любительское искусство, театральное творчество, виды и формы любительского творчества, китайско-белорусское взаимодействие, любительские коллективы, фестивали, конкурсы.

(Искусство и культура. – 2025. – № 1(57). – С. 54–59)

Main Directions of Chinese – Belarusian Interaction in the Field of Contemporary Amateur Theater Art

Chen Wenwen

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

This article examines the main stages and directions of the development in the Chinese-Belarusian sphere of modern amateur art, as well as the types and forms of amateur creativity in these countries. The work includes a theoretical and methodological review of studies conducted by leading Belarusian, Chinese, and Russian scholars, which provides a comprehensive understanding of the evolution and current state of amateur art in China and Belarus.

The study emphasizes that amateur art, as a voluntary and non-professional creative activity, plays a significant role in preserving and enriching national culture and serves as a tool for social integration and personal development.

The author concludes that despite cultural and historical differences, amateur creativity in Belarus and China is a universal form of self-expression, accessible to the general population, and contributes to maintaining a live dialogue between generations, forming national identity and strengthening cultural ties.

Key words: amateur art, theatrical creativity, types and forms of amateur creativity, Chinese-Belarusian interaction, amateur groups, festivals, competitions.

(Art and Cultur. – 2025. – № 1(57). – P. 54–59)

С начала XXI века проблема недостаточного внимания к любительскому творчеству в контексте современного социокультурного развития стала весьма актуальной. Несмотря на очевидную важность указанной темы, исследования в данной области остаются весьма ограниченными, особенно в аспекте рассмотрения творческих проблем, которые возникают на фоне процессов глобализации и диверсификации любительского искусства. Это вызывает необходимость комплексного и всестороннего исследования. Особую значимость любительское творчество приобретает в контексте сегодняшних культурных процессов, происходящих в Республике Беларусь и Китайской Народной Республике. Развитие любительского искусства играет решающую роль не только в сохранении и обогащении национальной культуры, но и в процессе социальной интеграции и формирования условий для личностного роста граждан. В условиях возрастающей глобализации, когда культурная идентичность подвергается воздействию многочисленных внешних факторов, любительское творчество становится тем инструментом, который позволяет укрепить национальное самосознание, передать уникальные культурные традиции и обеспечить непрерывность их развития.

В научное исследование любительского искусства, его историко-теоретических основ существенный вклад внесли работы российских и белорусских исследователей В.А. Антонец [1], М.А. Ариарского [2], А.Д. Жаркова [3], Т.С. Злотниковой [4], А.В. Калашниковой [5], Е.А. Макаровой [6], А.И. Степанцова [7], И.Л. Смаргович [8], Л.П. Сивуровой [9], М.С. Цишковской [10], а также китайских ученых Ли Дина [11], Лу Ди [12], Хуа Юнцзянь [13], Лю Пин [14] и др. Анализ трудов этих авторов позволяет сформировать комплексное представление о теоретических и практических аспектах любительского искусства, его эволюции и нынешнем состоянии.

Цель исследования заключается в раскрытии основных направлений китайско-белорусского взаимодействия в сфере современного любительского искусства, а также описании видов и форм любительского творчества.

Любительское искусство как особая форма творческой деятельности. Любительское искусство представляет собой многообразную и богатую форму творческой деятельности, осуществляемую лицами, не имеющими профессионального художественного образования и не получающими постоянного дохода от этой деятельности. Подобный вид

искусства отличается добровольностью участия и мотивируется в основном внутренней потребностью в самовыражении, желанием поддерживать связь с культурными традициями или стремлением к личностному развитию. Одной из особенностей любительского искусства является его доступность. Это искусство не ограничено профессиональными барьерами и объединяет всех, кто стремится к творческому самовыражению, независимо от возраста, уровня образования или социального положения. Например, коллектив любительского театра «Аяна» (г. Циньхуандао, провинция Хэбэй) (рис. 1), членами которого являются 62 непрофессиональных артиста, активно участвует в выступлениях на Китайском театральном фестивале. В 2023 г. на сцене Правительственного национального театра они представили известный для китайского зрителя спектакль «Чайный домик».

В Китае и Беларуси любительское искусство имеет глубокие исторические корни и играет чрезвычайно важную роль в поддержании и продвижении национального культурного наследия. В обеих странах любительские художественные коллективы функционируют как хранители культурных традиций, способствуя их трансляции из поколения в поколение и обеспечивая сбережение уникальных форм искусства, характерных для каждого государства.

В Китае любительские художественные коллективы часто выступают в качестве посредников между народными традициями и современностью, объединяя в своей деятельности элементы традиционного искусства, такие как китайская опера, каллиграфия, живопись, народные танцы, с актуальными формами художественного самовыражения. Это позволяет не только сохранять древние культурные традиции, но и адаптировать их к реалиям сегодняшнего общества. В Беларуси любительское творчество также занимает значительное место в культурной жизни общества. Здесь активно развиваются любительские театральные студии, народные хоры, фольклорные ансамбли, мастерские декоративно-прикладного искусства, которые работают на базе домов и центров культуры, учебных заведений и общественных организаций. Эти коллективы не только сохраняют традиции белорусской культуры, но и способствуют формированию и развитию новых творческих направлений, что обогащает культурный потенциал страны и укрепляет чувство национальной идентичности.

Под *любительским творчеством* понимается художественно-творческая деятельность

в свободное от работы (обеспечивающей материальные средства для существования) время [15, с. 175]. К термину «любительское творчество» относят «все виды и жанры художественной самодеятельности, соответствующие видам и жанрам профессионального искусства: музыкального, танцевального, театрального, изобразительного, декоративно-прикладного творчества, фотолюбительства, кинолюбительства» [16].

Согласно определению, «любительским коллективом признается коллектив, который создается из физических лиц, совместно занимающихся художественным творчеством, как правило, на общественных началах, за исключением руководителя, который работает на профессиональной основе. Статус коллектива подтверждается паспортом любительского коллектива». Основными принципами деятельности коллективов любительского художественного творчества являются добровольность, общность интересов, доступность, сочетание личной инициативы, организации и самоорганизации. В коллективах ведется работа по изучению музыкальной грамоты, формированию певческой культуры, овладению музыкальными инструментами, основами хореографии, культурой сценического поведения и т.д. [17, с. 691–692].

Любительское театральное творчество Китая. Наиболее популярным видом любительского творчества в Китае является театральное. Любительское театральное творчество в Поднебесной представляет собой форму драматической деятельности, осуществляемую непрофессиональными актерами и коллективами, а также известную как театральное искусство в рамках культурно-массовых мероприятий и общественных инициатив [8, с. 78].

Любительский театр в Китае охватывает широкий спектр художественных форм, включая драматические постановки, поэзию, хореографию, изобразительное искусство, боевые искусства, традиционные костюмы и др. В узком смысле понятие любительского театрального творчества в Китае подразумевает массовую деятельность, отличающуюся активной вовлеченностью населения и разнообразием художественных форм [8]. Традиционные китайские оперы являются одними из наиболее распространенных видов любительского театра и представляют собой важный элемент национального культурного наследия. В числе таковых – пекинская опера (цзинцзюй), известная и популярная форма китайского театрального искусства. Она получила распространение в различных городах Китая – Пекине,

Шанхае, Тяньцзине, Шаньдуне, Ляонине и др., став символом национальной театральной традиции. Еще одна яркая разновидность любительского театрального творчества – опера в стиле банцян, представленная различными региональными версиями, такими как хэнаньская опера, хэбэйский банцзы, шаньсийская музыкальная драма, шаньдунский банцзы и др. Также стоит отметить шаосинскую оперу, которая развилась и распространилась в провинциях Чжэцзян и Цзянсу, а также в крупных городах, таких как Шанхай, Пекин и Тяньцзинь. В свою очередь, хуанмэйская опера, процветающая в провинциях Аньхой, Хубэй (рис. 2) и Цзянси, является одной из старейших форм театрального искусства Китая и известна своими лирическими мелодиями, глубоким содержанием и богатством сценических костюмов.

В феврале 2021 г. в г. Юньчэне, родине драматического искусства, был проведен областной конкурс, в котором приняли участие любители драмы со всей страны. Его лауреатом стал театральный коллектив «*Банцзы Юньчэн*» из провинции Шаньдун (рис. 3–4), который представил историческую драму «Му Гуймин принимает командование». Подобные мероприятия способствуют активизации фестивального движения любительских театров в других регионах Китая.

Следует отметить, что ранние формы любительского искусства в Китае нашли развитие в уличных представлениях и народных обрядах. Уличные торговцы, странствующие артисты и музыканты демонстрировали свое искусство на площадях, в переулках и на рынках, привлекая внимание широкой публики. Такие виды представлений, как цаотайси (балаганные комические оперы), акробатические и легкие юмористические представления пользовались особой популярностью у народа, поскольку сочетали в себе элементы развлечения, сатиры и поучение.

В начале XX века под влиянием западного театра и советской драмы начался процесс переосмысления традиционных форм любительского творчества, что привело к значительным изменениям в структуре, содержании и стиле любительских постановок. В это время и в китайском театре происходят существенные преобразования. Так, с 1920-х гг. в Китае начинает развиваться камерный театр. Малые сценические формы приобретают популярность среди городского населения, в том числе среди студентов, интеллигенции и рабочих. Одним из наиболее ярких и влиятельных центров любительского театрального движения в этот период было Пекинское специальное

художественно-театральное училище. Также в возглавляемом Тянь Ханем училище «Наньго», созданном в 1927 г. на базе «Наньгошэ» («Южное общество»), функционировали отделения театра, кино, музыки, литературы, живописи. Наряду с курсом актерского искусства театра разговорной драмы учащиеся знакомились с лекциями по традиционному театру сицзюй. В Шанхае в 1920–1930-х гг. действовало несколько любительских драматических коллективов, которые ставили спектакли по пьесам Тянь Ханя, среди которых «Воля к жизни», «Ночной разговор в Сучжоу» (рис. 5), «Голос старого пруда», «Смерть знаменитого актера». В воспоминаниях студентов и первых актеров театра Лю Жули, Чэнь Байчэня и Чжао Миньи рассказывается, что декорации в театре отличались минималистичностью, а сцена и зрительный зал были оборудованы очень просто [18, с. 37–50].

В современном Китае правительство активно продвигает любительское искусство как форму сохранения культуры и патриотического воспитания, особенно в сельских районах. Любительские коллективы часто ставят спектакли и музыкальные произведения, прославляющие историю Поднебесной, подчеркивая коллективные ценности, социальную гармонию и важность национального единства. Государственная поддержка этих коллективов, включая финансирование региональных фестивалей искусств и культурных программ, обеспечивает процветание любительского искусства.

Телевизионные фестивали любительского творчества в Китае. В XXI столетии китайское правительство усиливает поддержку театральных коллективов, учреждает театральные премии, поощряет создание местных театральных фестивалей и телевизионных театральных конкурсов, а также стимулирует рождение значительного количества новых драматических произведений и развлекательных программ небольших театров-студий на национальном и региональном телевидении. Например, «Ежегодный конкурс комедий», «Rock And Roast», «Roast!», «You can You Bi Bi» и др. – все это ток-шоу, преобладающую часть которых составляют непрофессиональные режиссеры, сценаристы и актеры. Самые талантливые победители телевизионных театральных премий получают право на участие в Новогоднем гала-концерте на Центральном телевидении Китая CCTV. Телевизионные конкурсы способствуют реализации талантливой и амбициозной молодежи. Так, Сюй Чжишэн (рис. 6) стал популярным актером ток-шоу

«Rock And Roast», выиграв возможность участия в Новогоднем гала-концерте 2023 г. на национальном телевидении.

Телевизионные конкурсы любительского искусства не только популяризируют творчество, но и позволяют сохранять культурное наследие Китая. Многие постановки черпают вдохновение из традиционной китайской литературы, фольклора и музыкальных традиций. Это помогает молодому поколению осознавать значимость национальных культурных традиций и интегрировать их в современные формы искусства. Кроме того, конкурсы часто организуются в партнерстве с местными властями, что позволяет раскрывать уникальность различных провинций. Например, *Фестиваль театрального искусства Учжэнь* в городе Цзясин провинции Чжэцзян (рис. 7) включает постановки с элементами местных диалектов, танцев и песен разных народностей Китая, демонстрируя культурное многообразие страны. Таким образом, фестивали и конкурсы не только динамично развивают национальную идентичность, но и расширяют и обогащают репертуар местных любительских коллективов, а также способствуют творческому обмену и лучшему взаимодействию любительских коллективов различных регионов страны.

Любительское народное творчество в Республике Беларусь. Любительское народное творчество является важным элементом культурного развития в Беларуси, представляя собой специально организованную деятельность, осуществляемую в условиях свободного времени и отвечающую разнообразным эстетическим потребностям различных социальных и возрастных групп населения. Сохранение и поддержка любительского народного творчества находит свое отражение в государственной политике в области культуры. Основные принципы и направления развития народного творчества закреплены в Кодексе Республики Беларусь о культуре, который определяет стратегические ориентиры и нормативно-правовую базу в данной сфере. Одним из принципов является приоритет развития белорусской национальной культуры, что подразумевает создание условий для сохранения и обогащения традиций, обычаев и ценностей, которые формировались на протяжении столетий и служат основой национальной идентичности [19].

Согласно Кодексу о культуре Республики Беларусь, «любительским художественным коллективом признается коллектив, который складывается с физических лиц, совместно занимающихся художественным

творчеством, как правило, на общественных началах, за исключением руководителя любительского коллектива, который работает на профессиональной основе. Статус коллектива подтверждается паспортом любительского коллектива» [20]. Деятельность непрофессиональных (любительских) коллективов художественного творчества – «направление культурной деятельности по созданию произведений искусства, исполнения произведений сценического искусства и (или) их публичный показ (публичное выступление) на непрофессиональной основе» [20].

В белорусской культуре любительское искусство выполняет функцию живого хранителя народных обычаев, традиций и ритуалов. Народные ремесла, фольклорные ансамбли, любительские театральные коллективы не просто воспроизводят устоявшиеся культурные формы, но и вносят в них новые смыслы. Особую роль в этом процессе играют народные ремесла – ткачество, вышивка, гончарство, резьба по дереву и плетение из соломы. Фольклорные коллективы, объединяющие любителей народной песни, танца и обрядов, также выступают как важное звено в сохранении культурной памяти. Их деятельность способствует популяризации белорусской фольклорной традиции, привлекая внимание не только жителей страны, но и зарубежных гостей, которые хотят познакомиться с уникальным культурным наследием государства.

Традиции любительского искусства в Беларуси уходят в далекое прошлое, когда они были неотъемлемой частью народной культуры, особенно в области песенного и танцевального творчества, а также религиозных обрядов, связанных с сельскохозяйственным календарем. Песни, сопровождающие посевные и жатвенные работы, праздничные обряды, связанные с празднованием Каляд, Купалья и Дажынак, являются яркими примерами таких традиций.

В советский период любительское искусство приобрело особое значение и стало важным элементом культурной жизни, хотя и находилось под строгим государственным контролем. Несмотря на идеологическое давление и необходимость интеграции советских ценностей, любительские коллективы продолжали сохранять и развивать белорусскую идентичность, адаптируя народные традиции к новым условиям. С обретением независимости в 1991 г. белорусское любительское искусство пережило новый этап развития, сосредоточившись на национальных темах и ценностях. Любительские коллективы активно исследовали историю и

традиции своей страны, внося значительный вклад в возрождение национальной культуры. Например, благодаря подобной работе заслуженный любительский коллектив Республики Беларусь народный ансамбль танца «Белая Русь» (рис. 8) из Минска одним из первых любительских коллективов получил звание заслуженного (в 2008 г.). У коллектива нет стандартных выступлений – ансамбль танцует свое, оригинальное, исключительно белорусское. Главное отличие от других – народно-сценический жанр, в основе которого – фольклор в современном видении, дополненный различными танцевальными элементами. В коллективе сложились добрые обычаи, ансамбль вырастил замечательных мастеров-исполнителей самодеятельного хореографического искусства, которые и поныне приумножают славные традиции и развивают танцевальное творчество в коллективах учебных заведений системы образования Республики Беларусь.

Телевизионные фестивали любительского творчества в Беларуси. В эпоху цифровизации любительское искусство в Беларуси приобретает новые формы и каналы распространения. Социальные сети и онлайн-платформы открывают новые возможности для самовыражения и обмена опытом между творческими людьми, что способствует формированию новых культурных феноменов на стыке традиционных практик и современных технологий. К телевизионным проектам, продвигающим любительское творчество, в Беларуси относятся шоу талантов «Талент краіны» (рис. 9) [21], музыкальный проект «Звездный путь» (рис. 10) [22], проект «Пой, душа», выходящий на канале «Беларусь 3». На телеканале «Беларусь 1» выходит семейное музыкальное шоу «Фактор. by 60+» (рис. 11) для участников старшего возраста [23]. Детский вокальный конкурс «Я пою!» [20] телеканала «ОНТ» ориентирован на молодые самодеятельные таланты.

Заключение. Следовательно, современное любительское искусство в Китае и Беларуси играет значимую роль в сохранении, развитии и обогащении национальных культурных традиций, выступая важным фактором социальной интеграции, патриотического воспитания и личностного роста. Несмотря на различия в культурных и исторических особенностях обеих стран, любительское творчество представляет собой универсальную форму самовыражения, доступную для широких слоев населения, и способствует поддержанию живого диалога между поколениями, формированию национальной идентичности и укреплению культурных связей.

ЛИТЕРАТУРА

1. Антонец, В.А. Белорусская музыка XX века: Композиторское творчество и фольклор: учеб. пособие / В.А. Антонец. – Минск: Беларус. гос. акад. музыкi, 2003. – 409 с.
2. Ариарский М.А. Прикладная культурология как область научного знания и социальной практики / М.А. Ариарский; СПбГУКИ, Ассоц. музеев России. – СПб.: Анатолия : Ассоц. музеев России : СПбГУКИ, 1999. – 530 с.
3. Жарков, А.Д. Теория и технология культурно-досуговой деятельности: учебник для студентов вузов культуры и искусств / А.Д. Жарков. – М.: Издательский Дом МГУКИ, 2007. – 480 с.
4. Злотникова, Т.С. Любительские театры: советское прошлое и актуальные практики / Т.С. Злотникова, С.В. Гиршон // Ярославский педагогический вестник. – 2021. – № 1(118). – С. 202–209.
5. Калашникова, А.В. Профессиональные и любительские театры как сегменты индустрии досуга Беларуси / А.В. Калашникова // Социологический альманах. – 2017. – № 8. – С. 215–224.
6. Макарова, Е.А. Теория и практика культурно-досуговой деятельности: учеб.-метод. пособие / Е.А. Макарова, С.Б. Мойсейчук, И.Л. Смаргович. – Минск: БГУКИ, 2021. – 222 с.
7. Степанцов, А.И. Теория культурно-досуговой деятельности: учеб.-метод. пособие / А.И. Степанцов. – Минск: БГУКИ, 2022. – 206 с.
8. Смаргович, И.Л. Основы культурно-досуговой деятельности / И.Л. Смаргович. – Минск: БГУКИ, 2015. – 172 с.
9. Сивурова, Л.П. Любительское художественное творчество / Л.П. Сивурова // Современная Беларусь: энциклопедический справочник: в 3 т. Т. 3: Культура и искусство / редкол.: М.В. Мясникович [и др.]. – Минск: Беларус. навука, 2007. – С. 683–729.
10. Цишковская, М.С. Театр без границ: к постановке вопроса о стирании граней между профессиональным и любительским творчеством / М.С. Цишковская // Культура и цивилизация. – 2021. – Т. 11, № 4-1. – С. 45–50.
11. Ли Дин. Китайский театр XXI века: драматургия, режиссерское и актерское творчество, музыкальное оформление, сценография / Ли Дин. – Минск: Беларус. гос. акад. искусств, 2022. – 206 с.
12. 卢迪, 业余戏剧活动探微. 戏剧文学, 2003年第8期, 第78页=Лу Ди. Исследование любительской театральной деятельности / Лу Ди // Драматургия. – 2003. – № 8. – С. 78.
13. 华永建, 我省业余戏剧小品创作的回顾与思考. 广东艺术, 1997年第2期, 第15页=Хуа Юнцзянь. Обзор и мысли о создании любительских драматических эскизов в нашей провинции / Хуа Юнцзянь // Искусство Гуандун. – 1997. – Вып. 2. – С. 15.
14. 刘平, 戏剧改革与小剧场运动. 大舞台, 1994年第1期, 第51–53页=Лю Пин. Реформа драматического искусства и движение за камерный театр / Лю Пин // Большая сцена. – 1994. – Вып. 1. – С. 51–53.
15. Любительское художественное творчество в России XX века: словарь. – М.: Прогресс-Традиция, 2010. – 512 с.
16. Эстетика. Словарь / под общ. ред. А.А. Беляева [и др.]. – URL: https://ws.studylib.ru/doc/6308206/e-stetika-slovar_---1989 (дата обращения: 12.07.2024).
17. Современная Беларусь: энциклопедический справочник: в 3 т. Т. 3: Культура и искусство / редкол.: М.В. Мясникович [и др.]. – Минск: Беларусь. Наука, 2007. – 778 с.
18. 盧敏芝. 論田漢的南國小劇場運動與築地小劇場的淵 // 戲劇研究源(Journal of Theater Studies). – 2022. – 第30期, 第37–72页=Лу Миньчжи. О происхождении театрального движения Южной начальной школы Тянь Ханя и малого театра Цукидзи / Лу Миньчжи // Исследование драмы. – 2022. – Вып. 30. – С. 37–72.
19. Кодекс Республики Беларусь о культуре // Национальный правовой интернет-портал Республики Беларусь. – URL: pravo.by (дата обращения: 10.09.2024).
20. Я пою! – URL: <https://ont.by/programs/ya-poyu> (дата обращения: 12.07.2024).
21. Талент краіны. – URL: <https://ont.by/programs/talent-krainy/> (дата обращения: 12.07.2024).
22. Звездный путь. – URL: <https://ont.by/programs/zvezdnyj-put> (дата обращения: 12.07.2024).
23. Фактор.by 60+ возвращается на экраны // Белтеле-радиокомпания: интернет-портал. – URL: <https://www.tvr.by/company/novosti-kompanii/-faktor-by-60-vozvrashchaetsya-na-ekrany/> (дата обращения: 12.07.2024).

Поступила в редакцию 13.12.2024

УДК 7.03(520)

Искусство Востока: художественный престиж чувственного времени

Морозов Е.И., Морозов И.В.

УО «Белорусский государственный университет культуры и искусств», Минск

Значительно возрастающий интерес к искусству и в целом культуре Востока вполне закономерен. Ведь исследователи все больше убеждаются не только в их яркой экзотичности, но и важности для понимания актуальных общечеловеческих проблем в контексте глобализации и даже для развития естественнонаучного воззрения на импульсивное бытие. В восточном, особенно в японском, традиционном искусстве обнаруживаются те же феномены, которые вскрыты современной синергетикой, объединяющей в одну сущность бытие и становление, наличное и зарождающееся. Подобная пульсация преисполняет и восточное искусство как выражение интровертивного характера мировосприятия. В этой связи такие понятия, как перетекание, движение, нескончаемый путь, в высшей степени прочувствованы, стали архетипичными, неизменно преисполняющими философскую и художественную традиции.

Ключевые слова: искусство Востока, Япония, Китай, культура, традиция, движение, перетекание, время, чувство, Путь, Дао.

(Искусство и культура. – 2025. – № 1(57). – С. 60–65)

The Art of the East: Artistic Prestige of the Sensual Time

Morozov E.I., Morozov I.V.

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

The increasing interest in the art and the culture of the East in general is quite natural. After all, researchers are becoming more and more convinced not only of their vivid exoticism, but also of their importance for understanding current universal problems in the context of globalization and even for the development of a natural science view of impulsive existence. In oriental, especially in Japanese traditional art, the same phenomena are revealed that are revealed by modern synergetics, which combine being and becoming, the present and the emerging into one essence. A similar pulsation pervades Oriental art as an expression of the introverted nature of world perception. In this regard, concepts such as overflowing, movement, and an endless path are highly felt, have become archetypal, invariably fulfilling the philosophical and artistic tradition.

Key words: Oriental art, Japan, China, culture, tradition, movement, flow, time, feeling, Path, Tao.

(Art and Cultur. – 2025. – № 1(57). – P. 60–65)

Повышенный интерес к художественной культуре Японии, Востока в целом, возникший в послевоенный период, вполне закономерен и только усиливается. Объясняется этот феномен восточным традиционным мировоззрением, которое оказывается в согласии

с наиболее актуальными и перспективными концепциями мироздания, например, с синергетикой, рассматривающей диалектическую одновременность бытия и становления. Отсюда и настоящее обилие востоковедческих исследований, среди которых выделя-

Адрес для корреспонденции: e-mail: ivm2010@rambler.ru – И.В. Морозов

ются русскоязычные работы С.А. Арутюнова, А.Н. Игнатовича, А.А. Накорчевского, Н.С. Николаевой, Г.Е. Светлова, а также ведущих японистов А.Н. Мещерякова, Т.П. Григорьевой, Е.Л. Скворцовой. Наконец, современных японских исследователей, выстраивающих философско-культурологические модели своего многовекового искусства: Идзири Масуро, Кобата Дзюндзо, Такэути Тосио.

Наибольший, пожалуй, интерес для нашего искусствоведения в них представляет феномен Времени, образы, темы и мифологемы которого преисполняют искусство и в целом восточное мировосприятие.

Цель статьи – раскрыть важные темпоральные аспекты становления и развития философии и поэтики искусства Востока.

Синергия искусства чая. Испокон веку синтоистское мировоззрение основывалось на глубинном единении с природой, что и «вынудило» его святилища «затаиваться» в лесной чащобе, вдалеке от городской суеты. Этим реально создается метафорическая «дорога к храму». И паломнику из века в век предстояло преодолеть пешком не просто изрядное расстояние вовне, но претерпеть существенные изменения в себе, приобщаясь, погружаясь из бремена повседневности в преобразующий дух священного места. В нем видится соблюдение исходной простоты и чистоты, что обуславливает благоволение богов, их сошествие вместе с духами предков в мир людской. Кропотливое художественное оформление этих мест – неизменная японская традиция, доказывающая глубочайшие и неистребимые корни эстетического сознания.

Они, существующие с незапамятных времен, сохраняются в Японии до сих пор и несут в себе отпечаток аскетически-простой, ритуальной чистоты, «способствовавшей» сошествию на землю богов и духов предков. Эстетическая выделенность из природного универсума подобных мест, имеющая корни в глубокой старине, свидетельствует о том, что «эстетическое сознание значительно древнее философского: на протяжении тысячелетий оно не испытывало потребности в саморефлексии» [1, с. 6].

Подобный Путь паломничества в миниатюре воспроизводит переход к церемониальному чайному домику Тяною, «Путь чая», «Искусство чая», а фактически традиционное театральное представление, выводящее в воображаемый иномир. «Чайная комната, это в прямом смысле слова сцена, подмостки чайной церемонии. Это такое место, которое не просто физически наличествует

в определенном пространстве, но как бы превосходит материальную ограниченность, словно выходит за свои физические пределы в иное измерение» [2, с. 134].

Архитектурно-художественная уникальность чайного домика заключается в его своеобразном продолжении в окружающий естественный ландшафт, чему служит возможность наблюдать его со многих специально организованных видовых точек. Создается впечатление некоего полноцветного и меняющегося по временам суток и года живого кинофильма, у которого достаточно много персонажей и действующих лиц. Среди них и виртуозно выполненная каллиграфия, и сугубо японская монохромная пейзажная живопись, и одинокий, бесконечно засыхающий цветок в старинной вазе. Это впечатляющее степенное продвижение во времени подхватывает посуда церемонии, также принадлежащая неопределенной старине, преисполненной настроением нежной грусти, легкой просветленности состоянием ваби-саби. Оно подкрепляется полным печального артистизма «перформансом» мастера церемонии. Для этого и дышать следует по особой технике – аибака. Она настолько необычна и сложна, что ее, дабы не допустить искажений, передают начинающим мастерам исключительно изустно (күдэн) [2, с. 134].

Так творится целостная синергетическая художественная среда, «атмосфера», только благодаря которой и возможно восприятие действий мастера чайного события, ваби-тя как истинного, преисполненного самобытной грации художника [3].

Она всецело поглощает и делает сотворцами, говоря современным языком, специального события, без которого последнее теряет смысл и предназначение, как музыка без слушателя и театр без зрителя. Причем, именно японский традиционный театр Дзёрури и Но. В них даже, казалось бы, априори статичный атрибут – сцена выражает всеобщее пространственно-временное перетекание, или всеобщее единение, которое помимо разворачивания непосредственно драматического действия включает в себя особенности актерского смысловыражения. Есть все основания данное художественное событие считать прообразом современного иммерсивного театра.

Яркий художественно-синкретический эффект чайной церемонии достигается гармоничным задействованием практически всех чувственных анализаторов человека. Так, при посещении чайного домика и выходе в сад не только глазами, но и ногами ощущаются

легкие неровности натурального камня дорожек. Руками и губами можно прочувствовать шершавость натуральной керамики ритуальных чашек, что с одновременным их согреванием и неповторимым ароматом священного напитка в полумраке чаепития не оставляет японца равнодушным [4, с. 138].

Словом, чаепитие не обманывает ожидания синтоиста, зазывая к себе самобытным симбиозом ландшафтной архитектуры сада, зодчества сада, а также все классических изобразительных искусств, а также сугубо японской каллиграфии, икебаны, других прикладных искусств и даже, говоря современным языком, искусством действия, танцами, пластикой тела.

Этой синергетичностью, преисполненной «беспространственной» поэтичностью образов объясняется не только популярность такого искусства у японцев, но и непосредственно их даосистско-синтоистский дух. Его яркое воплощение исстари сохраняют образы и темы танка, рэнга, хокку.

Наконец, символика искусства чая содержит ещё более глубокую коннотацию, открывающую синкретизм морально-этических и эстетических норм синтоизма. В результате в нем обнаруживаются неписанные условия гармонии ва, почтения кэй, чистоты киёми, саби, простоты-безыскусности собоку, лаконизма канкэцу, естественности дзинэн.

Художественный феномен восточного жилища. Естественность для человека Востока прежде всего подтверждается всеобщей подвижностью, изменением, перетеканием. Они чувствуются и понимаются даже внутри японского традиционного жилища. Оно, предназначенное служить для выделения и обустройства благоприятного места среди природной стихии, тем не менее не имеет брутальных стен. А благодаря легко скользящим перегородкам сёдзи, ширмам бёбу и бамбуковым шторам сударэ создается впечатление их случайности, факультативности, никак не препятствующей перетеканию, слиянию всего рукотворного и естественного в единый живой поток бытия. А вольно брошенная на пол циновка-татами обозначает непривязанность к подвижному месту. Меняются не только размеры, но и их актуальное предназначение, отвечающее актуальным действиям домочадцев. Ведь японское сознание живет не в статике и физике пространства как вмещения, но в динамике и поэтике движения, преисполненной не логикой и «здравым смыслом», но интуицией, трепетной чувственностью общения в полилоге людей и вещей. И это при

изысканном минимализме обстановки, что, впрочем, только обогащает всякую вещь как нечто единственное в жилище, следовательно, уникальное во временном исполнении [2].

Таким образом, пространство традиционного японского жилища не способно сформироваться в нечто определенное, то есть в реально ограниченное и сдерживающее. Так что и внутренность дома фактически беспрепятственно переходит вовне, в простор Природы, а она так же легко переходит внутрь.

Подобное демонстрирует и «культовое» китайское жилище – Сыхэюань. Череда его внутренних дворов, переходов, галерей, преисполненных асимметричными композициями с камнями причудливой формы, карликовыми деревьями, многообразием цветов, водоемами с рыбками, вызывает такое же чувство неразрывности с Природой. Этому метафизическому единению способствуют и сплошные пейзажи на стенах, с изображением далевых видов. В итоге «сознательно созданного беспорядка» и возникает желаемое впечатление «безграничности и грандиозности» [5, с. 303].

Философско-эстетический эффект всеобщей подвижности. Наконец, в китайской традиции это животворное перетекание и единение заложено в учении Фэн-Шуй (Воздух-Вода), настаивающем, что благодатное обустройство помещений возможно только при свободном доступе в дом энергии Ци, и Фэн-Шуй, если быть ближе к его сугубо китайскому смыслу, означает подвижность Ветер-Водоток. И он, как олицетворение всеобщего движения и изменения, искони определяет и художественную картину китайцев [6, с. 170].

Поэтому и энергия Ци закономерно ассоциируется с самыми подвижными природными стихиями, возникающими непременно из Пустоты. Ведь Дао де цзин утверждает, что Пустота бессмертна, будучи «глубочайшим началом». Лишенная определенной формы, она всё вбирает в себя, таит до срока, когда становится реальным условием существования всего в мире людей.

Следовательно, обязательно предшествует и содержится в произведениях всех искусств в соответствии с эстетическим пустотным принципом Ма. Он преисполняет и изобразительное искусство Японии, ее музыку, театр в качестве многозначительных пауз. Конечно же, архитектуру, однако опять-таки в Ма-духе, отвергающем пространственную формально-топологическую обусловленность. Именно «бесформенные», не привязанные к конкретному месту, тончайшие

переливы природных превращений – принципиальная фабула, ведущая тема японского традиционного искусства в целом.

В садовом искусстве, можно сказать, правит «плетёный мир» посредством рукотворных «плетений» из самых различных растений, которые не создают впечатление замкнутой отгороженности традиционных японских придомовых дворишков. Есть лишь беспрепятственное движение, играющее с различными пространствами по своему вольному усмотрению.

Так что легко намеченные помещения вольно раскрываются вовне, навстречу движению света и воздуха, которые, кажется, пронизывают дом насквозь, то растворяя интерьер вовне, то укутывая это проникновение в своей прохладе и убажывая игрой неугомонных теней.

Однако апофеозом подобного чувственного отношения ко времени можно считать образный строй буддийских сухих садов. В их архитектонике роль паузы-молчания предельно значительна. В этой связи среди всех типов садовой композиции особое значение имеют «пустые» сады, главным образом состоящие из фактически пустой площадки, засыпанной обыкновенной белой галькой.

Здесь чувствуется вдохновение классической японской эстетики с ее самобытной триадой: *kanso* (кансё – простота), *seijaku* (сэйдзюку – энергичное спокойствие) и *shibui* (сибуй – сдержанная красота); а также традиционный способ познания с принципом недеяния, ненарушения естественного хода событий. Так и искусство развивается спонтанно, из собственной интенции, словно «произрастает» без вмешательства извне по принципу: «не сотвори, а найди и открой» [7, с. 35].

Магия и умение чувствовать. Узэй называют «нетворческим» методом. Ведь при сотворении нового нарушается непрерывный Путь, дарованный самой Природой, у которой художник – внимательный и послушный ученик. Об этом старинная китайская поговорка: «Когда рисуешь дерево, нужно чувствовать, как оно растёт». Только когда кисть художника движется сама собой, рисунок сумиэ представит завершённой в самой себе реальностью, но не формальной копией или имитацией чего-то. Только тогда можно испытать благодатное состояние моно-но аварэ – трепетное чувство естественной гармонии, подвижного равновесия человека с миром вещей и событий. Его сопровождает переживание тайной красоты, преисполненное восторгом, удивлением событием всего в мире, аварэ. Потому стремление к Красоте-Истине, недоступной взору, но доходчивой просветленному

сердцу, всегда оставалось главной заботой японских художников, верных странников на метафизическом Пути. Сойти с него – значит не просто впасть в заблуждения и иллюзии, но нарушить негласные заповеди богов-ками, прародителей японских островов и людей, утратить «Путь богов» (Синто). А так как боги повсюду, все одухотворено, все вызывает к себе благоговейное отношение, то в каждой вещи, у каждого искусства, у каждого времени года есть свое кокоро (ум и чувство вместе). Посему даже каждый оттенок, отблеск этого чувства значим, ибо служит приобщению к Красоте-Истине. Следовательно, только иносказание, недомолвка, намёк открывает стезю к этой вечной Тайне, закономерно становится самобытным каноном японского искусства, для которого всякая вещь, явление не ограничивается одним именем, к ней можно лишь прийти духовным Путём.

Только в подобном случае испытывается ее неповторимое очарование – аварэ. Если же человек не способен этого почувствовать, то он зря родился и не заслуживает внимания. Хотя также чувство не охватить понятием, не освоить разумом. Его можно передать разве интуицией, удивлением, вызванным диковинным, необычным, неповторяющимся – мэдзурасий. И боготворить как представителя «единственного в Поднебесной» («Тэнка ити»).

Единение с ходом Естества. Отсюда и соответствующее предназначение дальневосточного искусства – дать почувствовать «инобытие», находящееся за горизонтом видимого мира, что не наличествует, но присутствует незримо и неслышно. Таковое изобразить невозможно, ведь оно еще ничто, потенциально, неким тонким намеком для воображения. Отсюда и глубоко символический, поэтический мир японцев преисполнен намёками, недосказанностями, что выражается особым художественным приемом ёдзё. Он требует выразить Красоту намёком и так подвести к тому состоянию «молока неосязаемого», с которого только еще начинают возникать смутные тени предстоящих чувств. Подобное запечатлено как Югэн, философско-поэтическое понятие, зависимое от контекста и поэтому переводимое примерно как «туманный», «глубокий» или «таинственный». Или нечто такое, что не поддается границам вербального выражения, хотя и присутствует, живет повсюду и всегда.

В этом можно рассмотреть восточную версию древнейшей общечеловеческой мудрости – познания самое себя. Ведь человеческое существо, будучи органичной частью природного универсума, также включено

в Дао, в изменения, происходящие везде и непрерывно. Посему каждый жест кисти обязан пульсировать в унисон живому существу, также становясь живым. Эти феномены укладываются исключительно в концепции Дао, как подвижный, хотя и скрытый порядок бытия, постигаемый не рассудочным познанием, а целостным телесно-духовным существом. В этой связи обыденное пространственное перемещение обретает глубоко символическое темпоральное значение в реальной практике искусств гэйдо. Согласно японскому эстету Идзире Масуро, концепт Дао в сочетании с гэйдо следует трактовать не просто как «путь» (мити), но как «путь перетекания одного в другое» (каёи мити). В том числе в глубину хаоса непознанного и неоформленного, благодаря чему обнаруживаются черты нового порядка. Следовательно, и в глубины традиций в соответствии с положениями измото (букв. «основа дома»), подразумевающими не просто получение художником-мастером определенной суммы специальных знаний и навыков, а способ наследования традиции по «образу и подобию» Дао, Пути всей жизни. Практическим выражением подобного преобразования стало митиноку («конец пути») – странничество по самым дальним уголкам островной страны, которое можно проделывать без конца, всякий раз открывая для себя новые начала. Для данного вдохновения и китайцы исстари паломничают в самые отдаленные буддистские монастыри. В настоящей японской реальности Митиноку – дальняя земля на севере Хонсю, окутанная мифами и легендами и уже только поэтому сакрально-религиозная. Так что телесное приобщение к ней исполняется как духовное причастие к древнейшим пластам национальной культуры и духа.

Явно для этого же создана и этнографическая деревня Митиноку – музей под открытым небом в парке города Китаками, собравший 28 старинных японских построек различных периодов, включая доисторическую примитивную яму с кровлей из веток, усадьбу фермера и самурая, дом торговца и «Дом Хосикава», внесенный в список важных культурных ценностей Японии. Сюда же следует привлечь и фестиваль Китаками Митиноку Гэйно, посвященный исполнительским видам искусства, в которых представлено все богатое культурное наследие региона, на несколько дней заполняющее современные улицы и площади танцами, музыкой и парадами, а небо – фейерверками и флотилиями искусных бумажных фонариков и летящими будто от самих глубоко почитаемых пращуров. Поэтому

японскую культуру можно назвать «культурой предания» (Т.П. Григорьева). В том числе и предания о прямом родстве людей и богов.

Вечно молодая старина. Предназначение искусства – донесение вечного духа красоты и подлинности. То есть послушание закону хонкадори – «следования изначальной песне», прославляющей жизнь и рост из единого корня. Если мир – живой организм, то всякого рода разорванность, прерывность ему противопоказана [8].

«Благородный дух старины», обожествляющий Такэтару («постаревшее»), – принципиальный мотив и признак традиционного дальневосточного искусства. В него благородно и благодатно погружаются дзэнские храмы в окружении старейших деревьев. Видимо, поэтому любой новый жанр или искусства принимается в качестве живого побега в «изначальном древе» традиции. И сбережение, вдохновенная пролонгация духовных ценностей означает фактически так же много, как их сотворение [9].

Такую же стойкость времени, точнее слияние с ним выказывает и вся посуда в искусстве чайного ритуала. Зачастую она намеренно состаривалась, чтобы живописные кракелюры радовали не только взором, но и наощупь. И ограда сада, белизна штукатурки которой чуть тронута, словно бронза патиной, серовато-желтыми разводами сырости, отсылает воображение к пожелтевшей бумаге старинного свитка. Здесь же весьма уместны выветренные, замшелые камни, свидетели неведь каких времен и событий. Чувственно они олицетворяют взаимную проникновенность мгновений в вечности, как это гениально исполняется в Рёан-дзи, средневековом парке пятнадцати камней в Киото. Пространственное перемещение вдоль них не дает возможности увидеть всех их сразу. Для этого служит исключительно медитация, полное успокоение и погружение в себя близ дзэн-буддийского «храма покоящегося дракона».

Так хаос духа просветляется и обретает благодатный порядок. И выказывается Макото, животворящая идея космоса, которая переходит из настоящего, неся на себе будущее по естеству Небесного Пути. То есть исключительно темпоральным Путем. Поэтому и Дао не есть внешнепространственный Путь на западный манер – «из пункта А в пункт Б», но внутренне-темпоральный континуум изменений и превращений. Тому служат легендарные и мифологические, легкие, словно парящие, изящные и, главное, без створок врата к синтоистским

святилищам – Тории. Они относятся к архетипическим образам перехода, соединения и превращения, который в герменевтической концепции зодчества трактуется в качестве глагольной формы художественного смысловыражения [10].

Отсюда и глагол «мусубу» служит кодовым понятием японской культуры, означающим соединение двух в одно, естественное возникновение (Т.П. Григорьева). А концепт мусуби оказывается японским архетипом, символизирующим особый тип внутренней связи предметов или явлений, при которой один процесс, подойдя к своему завершению, дает возникнуть другому, качественно новому.

Значит, всякие преграды условны, Путь ведет к безусловному, к Истине, явленной Красотой. И искусство Японии в целом свидетельствует об этом, вбирая в себя «путь чая», «путь каллиграфии», «путь букета», «путь поэзии», «путь воина», «бусидо»... Иначе говоря, всё уже осуществляется в непроявленной форме, в зародышевом виде, из тишины изначальной танкой, изначальным звуком. Это сакральное слово хон («изначальное»), означающее «архетип» (хондэцу).

Фактически про это же повествует и миф о создании первых Торий, благодаря которым удалось выманить из темного грота обидчивую богиню Солнца Аматэрасу на радость всем обитателям Японии – «Ни-хон» – основы или истока Солнца.

Заключение. Этот образ и мифологема, преодолев века, остается в «психической реальности» восточного искусства, ведь она, согласно К.Г. Юнгу, «единственная категория, о которой мы знаем непосредственно». Поэтому «Восток опирается на психическую реальность» и «восточная интуиция – скорее явление психического порядка, нежели результат философского мышления», поэтому

в ней осуществляется «типично интровертная установка, в противовес столь же типичной экстравертной точке зрения Запада» [11, с. 100–101]. Однако этот «противовес» не отчуждает, но, напротив, побуждает философское, искусствоведческое мышление ко всё более глубокому постижению экзотических тайн восточного искусства, которое столь искусно, мудро, красиво преисполняется Временем. Тем метафизическим феноменом, который на протяжении прошлого века и особенно в эпоху информационного общества с его понятиями о скорости, потоках, непрестанном становлении и бесконечном Пути овладевает и нашей научной, а главное «психической реальностью».

ЛИТЕРАТУРА

1. Бычков, В.В. *Aesthetica Patrum*. Эстетика отцов церкви / В.В. Бычков. – М.: Ладомир, 1995. – 593 с.
2. Сковцова, Е.Л. Эстетическое перетекание Идзир Ма-суро как главный атрибут традиционного искусства / Е.Л. Сковцова // *Философские науки*. – 2011. – № 7. – С. 128–143.
3. Сковцова, Е.Л. Духовная традиция и общественная мысль в Японии XX века / Е.Л. Сковцова, А.Л. Луцкий. – М.: Центр гуманитарных инициатив, Университетская книга, 2014. – 384 с.
4. Мазурик, В.П. Чайная чашка и ее функции в японском чайном действе (тяноу) / В.П. Мазурик // *Вещь в японской культуре*. – М.: Вост. лит, 2003. – С. 137–168.
5. Линь Юйтан. Китайцы: моя страна и мой народ / Линь Юйтан; пер. с кит. и предисл. Н.А. Спешнева. – М.: Издательская фирма «Вост. лит.» РАН, 2010. – 335 с.
6. Григорьева, Т.П. Японская художественная традиция / Т.П. Григорьева. – М.: Гл. ред. вост. лит. изд-ва «Наука», 1979. – 367 с.
7. Овчинников, В.В. Ветка сакуры / В.В. Овчинников. – М.: Молодая гвардия, 1971. – 224 с.
8. Сковцова, Е.Л. Романтизм и японская эстетическая традиция / Е.Л. Сковцова // *Культурология*. – 2011. – № 2. – С. 36–54.
9. Мещеряков, А.Н. Япония в объятиях пространства и времени. Серия: Восточная коллекция / А.Н. Мещеряков. – М.: «Наталис», 2010. – 559 с.
10. Морозов, И.В. Герменевтика зодчества / И.В. Морозов. – Минск: Стринко, 2009. – 352 с.
11. Юнг, К.Г. О психологии восточных религий и философий / К.Г. Юнг. – М.: Медиум, 1994. – 254 с.

Поступила в редакцию 29.08.2024

Продуцирование культурного продукта в условиях актуализации импортозамещения

Карнажицкая Т.В.

Институт философии НАН Беларуси, Минск

Проблема изучения культуры как среды продуцирования культурного продукта обусловлена новой концептуализацией понятия «продуцирование» в культурологии. Это связано с актуализацией культуротворческого потенциала идеологии устойчивости национального развития общества. Принципиально новым в системах культуротворчества становится понимание значимости результата продуцирования в культуре, который связан с системами социокультурного и потребительского значения культурного продукта. Соответственно, культурный продукт необходимо рассматривать в качестве социокультурного товара, который должен обладать не только художественно-эстетической значимостью, потребительскими свойствами и функциональностью коммуникационного посредника в социальной среде, но и являться частью национального пространства культуры. Данный факт требует комплексного изучения в области динамики гуманитарного пространства и формирования идеологических направлений развития нации.

Определение понятия «культурный продукт», выявление его реальных характеристик и систем его продуцирования как фактора культурного развития нации требует особого подхода к пониманию культуры в качестве уникальной среды, создающей культурные продукты не стихийно, не по принципу безграничного простора творчества, а как ответ на потребительский запрос общества.

Ключевые слова: культура, культурный продукт, продуцирование, импортозамещение.

(Искусство и культура. – 2025. – № 1(57). – С. 66–69)

Production of a Culture Product in the Context of Import Substitution Relevance

Karnazhitskaya T.V.

Institute of Philosophy of the NAS of Belarus, Minsk

The issue of studying culture as a culture product production environment is conditioned by new conceptualization of the notion of production in culture studies. It is linked with the relevance of the culture creation potential of the sustainability ideology of the national development of the society. Understanding the significance of the production result in culture, which is connected with the systems of social and cultural as well as consumer significance of the culture product, is absolutely new in culture creation systems. Consequently, the culture product is necessary to be considered as social and culture goods which are to possess not only art and aesthetic significance, consumer features and functionality of a communication medium in the social environment but also should be part of the national space of culture. This fact requires complex studies in the field of dynamics of the humanitarian space and shaping ideological trends of the nation development.

The definition of the notion of the culture product, identification of its real characteristics and systems of its production as a factor of the nation cultural development requires a special approach to the understanding of culture as a unique environment which creates culture products not spontaneously, not according to the principle of unlimited creativity space but as a reply to the social consumer demand.

Key words: culture, culture product, production, import substitution.

(Art and Cultur. – 2025. – № 1(57). – P. 66–69)

Проблема изучения культуры как среды продуцирования культурного продукта обусловлена новой концептуализацией понятия «продуцирование» в культурологии. Это связано с актуализацией культуротворческого потенциала идеологии устойчивости и стабильности национального развития общества. Принципиально новым в системах культуротворчества становится понимание значимости результата продуцирования в культуре, который зависит от систем социокультурного и потребительского значения культурного продукта. Соответственно, культурный продукт необходимо рассматривать в качестве социокультурного товара, который должен обладать не только художественно-эстетической значимостью, потребительскими свойствами и функциональностью коммуникационного посредника в социальной среде, но и являться частью национального пространства культуры. Данный факт требует комплексного изучения в области динамики гуманитарного пространства и формирования идеологических направлений развития нации.

Исследование понятия «культурный продукт», выявление его реальных характеристик и систем его продуцирования как фактора культурного развития нации требует особого подхода к пониманию культуры как среды, создающей культурные продукты в ответ на потребительский запрос общества. Разные сферы культуры продуцируют культурный продукт с различными потребительскими характеристиками. Художественное образование, представленное комплексом направлений (художественная педагогика, эстетическое воспитание, художественные форматы досуга различных социальных групп, профессиональное и дополнительное художественное обучение и др.), обладает широким спектром возможностей. Системы культурной политики, идеологической работы с молодежью, культурный брендинг, арт-рынок и т.д. являются специфическими ресурсами развития национальной культуры. Сегодня в мире возникает потребность в разных технологиях культурного развития. Кроме создания культурного продукта, систем культуротворчества, важными оказываются культуроохранные практики. В современных условиях весьма значимы и практики культурного импортозамещения. Поэтому целью статьи является необходимость выявить культуротворческий потенциал разных технологий продуцирования национального культурного продукта, возможности повышения его гуманитарного ресурса.

Продуцирование культурного продукта как ресурс динамики культуры. Процесс продуцирования культурных продуктов обусловлен спецификой степени динамики общих критериев производства и потребления. В начале XX века в исследованиях культуры возникает новое понятие – «общество потребления», представленное в работах Р. Арона [1], Дж. Гэлбрейта [2], Ж. Делёза [3]. В этих трудах потребление становится критерием оценки эффективности культуротворчества. Спрос на культурный продукт оказывается доминирующим в системе культуротворческих технологий. Сама трактовка потребления наполняется смыслами функциональности в характере общественного развития в условиях глобализационного развития наций, массовизации и формирования специфики технологий потребления в разных сферах. Об этом пишут Дж. Ритцер [4] и А. Турен [5].

Ж. Бодрийяр разрабатывает систему понимания общества потребления как типа культуры, имеющего признаки особого рода текста, представленного культурными кодами, знаками, создаваемыми в условиях смены контекстов и нарративов. Культуролог раскрывает смыслы непрерывности обмена культурными формами, в котором не проявляется момент насыщенности культурными продуктами [6; 7].

В современном понимании потребление выступает как зависимая категория от системы продуцирования. Диалектика систем продуцирования и потребления оказывается ограниченной форматами изобилия и насыщенности. При росте изобилия сокращается комплекс насыщенности. Это становится фактором динамики культуры и ресурсом ее трансформации, которые выражаются в комплексах досуга, организации рабочего пространства и специфики профессиональной и трудовой систем индивида. В понимание культурного продукта как особого социального конструкта, восприятие которого зависит от предпочтений потребительской аудитории, внесли вклад культурологи, изучающие семиотические основания культуры. Особое место в этом направлении занимают исследования Р. Барта [8].

Развитие семиотики и герменевтики сформировало новые форматы изучения продуцирования культурного продукта как системы знакового характера, обладающей смыслами в конкретных контекстах. Культурозначимыми критериями культурного продукта становятся такие, как уровень сложности кодирования, глубина контекстов, скрытость смыслов, сложность знаковых систем текстуальности.

Изучение культуры приобретает новые ракурсы в рамках социологического подхода. Многообразие социального базиса культурной деятельности предполагает включенность в аспекты изучения фактора потребителя и фактора создателя культурного продукта как элементов конкретного социального общества. А. Моль в работе «Социодинамика культуры» отмечает, что «...каждая группа, которую можно выделить внутри человеческого общества, имеет свою культуру» [9, с. 34]. Следовательно, культура любого общества представляет собой сложную социально-культурную систему, где в качестве элементов можно выделить разные культурные подсистемы: этническую, национальную, массовую, элитарную, социально-профессиональную, социально-демографическую, молодежную, социально-поселенческих групп (культура жителей города, села, региона, мегаполиса). Каждая подсистема имеет свои потребительские запросы на культурный продукт и имеет собственный культуротворческий потенциал его продуцирования.

Если представить, что специфика культуры определяется ее стилем, то характер продуцирования и потребления культурного продукта можно рассматривать как ее характеристику. О. Шпенглер пишет о том, что «...стиль объединяет совокупность всех проявлений культуры в одну громадную целостность душевного выражения, придает ее формам определенное и уникальное единство внешнего вида, тем самым отличая одно такое единство от любого другого» [10, с. 291].

Возникает потребность в формировании новых направлений в научных исследованиях культуры, таких как арт-менеджмент и продюсирование. Если менеджмент культуры реализует программу управления продуцированием культурного продукта, то системы потребления формирует комплекс продюсирования. Сопровождающими системы продуцирования культурного продукта культуры признаются арт-реклама и арт-журналистика. Специфика этого варианта рекламы определяется новой формой художественной информации, обеспечивающей информационную, образовательную, потребительскую, просветительскую, эстетическую, познавательную и исследовательски-оценочную функции.

Культуротворческая функция арт-журналистики становится важным фактором общей динамики продуцирования и продюсирования культурного продукта, одновременно интегрирующим в себе внутренние системные свойства и свойства внешнего ракурса

воздействия на культуру как системное образование. В роли института культуры общества арт-журналистика активно участвует в популяризации и распространении в нем продуктов и проектов культурного наследия и новационных ценностей культуры. Главное потенциальное аксиологическое наполнение этого новационного ресурса определяется расширением принципа самостоятельного выбора каждым человеком культурных ценностей для освоения реальной жизни. Таким образом, культуротворческая значимость продуцирования и потребления культурных продуктов оказывается важным фактором трансформации концептуальности культуры как пространства жесткой прагматической направленности, но предполагает расширение творческой свободы в системах оценки продуктов культуры.

Импортозамещение культурного продукта в условиях нестабильности культурного пространства. В современном мире в условиях нестабильности культурное пространство может оказываться в состоянии дефицита культурного продукта. Оформление новых границ указанного пространства требует восполнения культурного дефицита в разных форматах. Одним из таких форматов оказывается система импортозамещения. При этом в любом обществе существует культурный капитал, который функционирует в контексте осуществления социального оборота. В нем присутствуют процессы потребления, использования, транслирования, позиционирования, ретроспективы и др. Культурный оборот имеет амбивалентную природу и может иметь положительные и отрицательные последствия. Возникают формы скрытого воздействия или отдаленного реагирования. Культуротворческие технологии продуцирования культурного продукта в условиях деструкции динамики и статики оказываются ресурсами социокультурного запроса, реализуемого средствами импортозамещения.

Технологии импортозамещения входят в системы продуцирования культурного продукта и потребительского спроса на него. Важными становятся критерии выявления культурных доминант в системе культурных артефактов, определения приоритетов не проявленных трансформаций. Складывается своеобразный «культурный резерв», состоящий из относительно невостребованных или утративших актуальность культурных артефактов. На основании этой системы формируется культурная политика, в которой возрождаются «потерянные» культурные артефакты.

Для поиска возможных форм продуцирования культурных продуктов значимую роль

играет видовая концепция деления культурных продуктов на материальные и нематериальные. Эти взгляды сформировались в концепциях представителей органической школы и философии техники [11].

В теориях культурной статики более известен принцип деления культурных продуктов по сферам культуры (экономические, религиозные, образовательные, художественные, экологические и др.), которые могут в условиях культурного кризиса располагаться на разных дефицитных позициях. Ключевым поисковым принципом выступает процесс потребления культурного продукта. Несоответствие истинному смыслу потребляемого артефакта рождает симуляцию, как итог – сам артефакт становится новой формой.

Многие культурные продукты из-за смены культурных ценностей и национальной идеологии попадают под запрет, в связи с чем теряют позитивный потенциал и воспринимаются как пагубные для развития национального начала. Отдельно необходимо рассматривать в разработке систем технологий культурного импортозамещения закономерности и ресурсы адаптации культуры к новым условиям.

Заключение. Продуцирование культурного продукта представлено широким спектром технологий, каждая из которых определяется социальными запросами и конкретикой культурно-исторического контекста. В каждом варианте производимый культурный продукт является гуманитарным потенциалом продуцирования культуры. Спектр культурных продуктов разнообразен и не может ограничиваться исключительно произведениями искусства. Главной характеристикой культурного продукта оказывается его аксиологическая, смысловая значимость, реализуемая в его свойствах, обладающих потенциалом воздействия на менталитет, поведение, нравственный и эстетический выбор. Ресурсами этого потенциала выступают форматы актуализации социально-культурного запроса. В нем реализуются системы смыслов культуротворческих и культуроохранных технологий. В современных условиях возникает и потребность в культурном импортозамещении. Баланс между дефицитом и переизбытком культурного продукта должен иметь четко сформулированную стратегию на уровне формирования культурной политики.

Именно в культурном продукте происходит осмысление гуманитарной значимости существования человека. Поэтому приоритеты

формирования и развития культурной политики необходимо рассматривать не только как процессы инновационных векторов развития культуры, но и как ресурс формирования систем продуцирования национального культурного продукта.

Следовательно, культуротворческие технологии продуцирования национального культурного продукта должны обеспечивать присутствие таких признаков:

- 1) основные потребительские характеристики культурного продукта;
- 2) наличие сопутствующих культурных услуг;
- 3) эстетическая, духовная и художественная обоснованность культуротворческой и социальной значимости продуцируемого культурного продукта.

Для системы продуцирования национального культурного продукта весьма актуальны следующие форматы:

1. Референтный (вид, жанр, исторические коды и культурные коды, конкурентоспособность и импортозамещаемость).
2. Технический (сопровождение, тиражируемость, правовое обеспечение).
3. Ситуационный (потребительский запрос, возможные факторы влияния на потребителя; субъектность производителя).

ЛИТЕРАТУРА

1. Арон, Р. Избранное: Введение в философию истории / Р. Арон; отв. ред., пер. и сост. И.А. Гобозов; ред.: Л.Б. Комиссарова, Л.Ф. Петецкая. – М.; СПб.: Per Se: Унив. кн., 2000. – 543 с.
2. Гэлбрейт, Дж. Новое индустриальное общество / Дж. Гэлбрейт. – М.; СПб.: АСТ: Транзиткнига, 2004. – 608 с.
3. Делёз, Ж. Тысяча плато: капитализм и шизофрения / Жиль Делёз, Феликс Гваттари; Ин-т философии РАН. – Екатеринбург; М.: У-Фактория: Астрель, 2010. – 896 с.
4. Ритцер, Дж. Макдональдизация общества 5 / Джордж Ритцер; пер. с англ. Андрея Лазарева. – М.: Практика, 2011. – 592 с. – URL: https://socioline.ru/files/5/316/ritcer_dzhordzh_makdonaldizaciya_obshchestva_5_2011.pdf (дата обращения: 18.04.2024).
5. Турен, А. Способны ли мы жить вместе? Равные и различные / Ален Турен // Новая постиндустриальная волна на Западе: антология / под ред. В.Л. Иноземцева. – М.: Academia, 1999. – С. 465–491.
6. Бодрийяр, Ж. Общество потребления. Его мифы и структуры / Жан Бодрийяр // Гуманитарный портал. – URL: <https://gtmarket.ru/library/basis/3464/3476> (дата обращения: 26.10.2024).
7. Бодрийяр, Ж. Система вещей / Ж. Бодрийяр. – М.: Рудомино, 2001. – 222 с.
8. Барт, Р. Нулевая степень письма / Ролан Барт // Семиотика. – М.: Радуга, 1983. – С. 347–349.
9. Моль, А. Социодинамика культуры / Абраам Моль. – М.: Прогресс, 1973. – 407 с.
10. Шпенглер, О. Закат Европы / Освальд Шпенглер. – М.; Петроград: Изд-во Л.Д. Френкель, 1923. – 406 с.
11. Гоббс, Т. Собрание сочинений: в 2 т. / Томас Гоббс. – М.: Мысль, 1991. – Т. 2: Левиафан, или Материя, форма и власть государства церковного и гражданского. – 731 с.

Поступила в редакцию 16.07.2024

УДК 792.7

Принцип импровизационности в эстрадно-вокальном исполнительстве

*Глазырина Л.Д. *, Дробышева Т.Н. ***

**Учреждение образования «Барановичский государственный университет», Барановичи*

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

Статья посвящена проблеме раскрытия принципа импровизационности в эстрадно-вокальном исполнительстве. Цель исследования состоит в определении сущности данного принципа и его использования на основе закона тождества, предполагающего соблюдение одного из главных правил – сохранения содержания и смысла, способствующего успешному решению задач, направленных на овладение принципом импровизационности эстрадными исполнителями на разных сценических площадках с учетом возрастного контингента и обозначенной тематики выступления с применением различных средств исполнительской деятельности: психофизиологических механизмов; имеющегося профессионального и духовного опыта; пространственных ориентиров; условий внешнего воздействия, иногда противоположных личностному настроению и установкам певца, и др.

Авторами рассматривается ряд вопросов, касающихся воспитания и подготовки современных эстрадных певцов в соответствии богатого опыта отечественного вокального исполнительства. Принцип же импровизационности, в основе которого лежат творческое самовыражение, музыкальный и художественный опыт, технические навыки исполнителя, заслуживает более полного и комплексного изучения.

Ключевые слова: импровизация, принципы импровизационности, эстрадно-вокальное исполнительство.

(Искусство и культура. – 2025. – № 1(57). – С. 70–74)

The Principle of Improvisation in Pop Vocal Performance

*Glazyrina L.D. *, Drobysheva T.N. ***

**Education Establishment “Baranovich State University”, Baranovich*

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

The article addresses the problem of revealing the principle of improvisation in pop vocal performance. The aim of the article is to substantiate the essence of this principle and its use on the basis of the law of identity, i.e. throughout its consideration to adhere to one of the main rules – the preservation of content and meaning, defining the main positions that contribute to the successful solution of problems aimed at mastering the principle of improvisation by pop singers on different stages, taking into account the different age contingent and the designated theme of the performance, as well as using different means in their performance: psychophysiological mechanisms; professional and spiritual experience; space landmarks; conditions of external impact which are sometimes contrary to the personality mood and the singer's ideals etc.

A number of questions concerning education and training of modern pop singers of vocal-song genre are also considered, taking into account the rich experience of domestic vocal performance. While the improvisation principle which is based on creative self-expression, musical and artistic experience, technical skills deserves a more comprehensive and complex study.

Key words: improvisation, principles of improvisation, pop vocal performance.

(Art and Cultur. – 2025. – № 1(57). – P. 70–74)

Адрес для корреспонденции: e-mail: glazyrinaladm@gmail.com – Л.Д. Глазырина

Эстрадно-вокальное искусство в своем жанровом многообразии заполняет достаточно значительное пространство в окружающей среде. Жанровый объем эстрадной песни, в том числе и современной, весьма разнообразен, что, на наш взгляд, в настоящее время связано с появлением большого количества эстрадных певцов и певиц, а также с представлениями об облегченном варианте исполнительства данного вида музыкального искусства.

На самом деле это не совсем так. В истории описываемого вида искусства во все времена значимость и популярность эстрадным исполнителям доставались нелегко. Это был весьма трудный вид профессиональной деятельности. Если говорить о личности каждого из них, то можно обнаружить многочисленные факты, говорящие о непростых путях достижения успеха. Даже получившим признание публики нужно было его удерживать, как птицу, и беречь, как подарок судьбы, каждый час и каждый день подтверждая свой успех, и помнить о том, что любовь, страдания, надежды и др., о чем ты пропеваешь и проговариваешь, выражая все это в мимике, жестах, движениях и собственных индивидуальных действиях, могли не только удивлять и завораживать публику, но через свою страсть, свои неповторимые вновь рожденные смыслы текста в мелодии будить в людях (зрителях, слушателях) ответные реакции с последующим для них желанием стать мудрее, а в наш век, наполненный многочисленными событиями, зачастую «будоражающими душу», успокоить, вселять надежду, убеждать в самом главном – в силе человеческого духа, его любви, надежде, вере. Не зря иногда говорят, что публику воспитывает хорошее исполнение песни, в которой певец может проявить свои лучшие профессиональные и человеческие качества. В этом случае принцип импровизационности является одним из важных дополнительных эффектов в выступлениях эстрадного исполнителя на сцене, позволяющих ему удерживать за собой первопричину, подчеркивающую индивидуальность певца и его узнаваемость с первых минут появления на сцене, с каждым разом увеличивая разнообразие в исполнении произведения (песни), не искажая содержания и тексто-мелодическую структуру авторов (композитора и поэта), а наоборот обогащая ее в пределах собственных возможностей, соответствующими двигательными движениями и действиями эмоционально-локального характера.

При рассмотрении принципа импровизационности в эстрадно-вокальном исполнительстве необходимо обратиться к понятию «импровизация», которое определяется

в основном как «исполнение художественного произведения ... без подготовки» [1, с. 228]. Приблизительно такую же трактовку содержит Большой российский энциклопедический словарь, где данное понятие представлено как «сочинение стихов, музыки в момент исполнения, неподготовленное заранее» [2].

С.Н. Бирюковым импровизация представлена как вид творчества «первичного и самого древнего, возникшего в те времена, когда главной формой познания человеком мира и самого себя было чувственное восприятие единичных фактов, а соответствующей формой реакции на возникающие в сознании конкретные образы – непосредственный ситуационный отклик» [3].

Авторы Л.Д. Глазырина, Е.С. Полякова в «Музыкально-педагогическом словаре» характеризуют импровизацию как «исторически наиболее древний тип музицирования, при котором процесс сочинения музыки происходит во время ее исполнения» [4, с. 83].

В энциклопедическом словаре терминов «Эстетика. Теория литературы» Ю.Б. Борева импровизация интерпретируется как «поэтическое творчество на глазах у зрителей-слушателей, требующее особого дара и особого вдохновения, часто происходит на заданную тему» [5, с. 154].

В «Толковом словаре новейших слов и выражений русского языка» понятие «импровизация» определено как «исполнение музыкального или литературного произведения, сочиненного непосредственно в момент выступления без предварительной подготовки» [6, с. 310].

На основании представлений отдельных понятий можно сделать вывод о том, что импровизация представляет собой особый вид деятельности, которая осуществляется исполнителем без предварительной подготовки.

Так, в статье «Идея импровизации» Е.С. Барбан подчеркивает, что «музыкальная импровизация приоткрывает извечную тайну личности. Одновременно импровизатор реализует в импровизации свои эмоциональные и духовные потенциальные возможности, замыслы и проекты, не реализованные в эмпирической жизни» [7].

Необходимо отметить, что приведенные определения, касающиеся «импровизации», на наш взгляд, в большей степени относятся к исполнителям музыкальных произведений.

В нашем исследовании рассматривается роль импровизации в эстрадно-вокальном исполнительстве, в первую очередь нас интересует принцип импровизационности и его смысловых эффектов у эстрадного певца (певицы). В этом случае импровизация как вид,

явление выступает в более широком формате своего значения и роли.

Далее Е.С. Барбан пишет о том, что «погружение в поток свободной импровизации – это уход от пассивной и внешней определенности своего случайного бытия и переход к свободной внутренней самореализации, к динамической, а не статической форме существования, переход от мнимости к аутентичности. Это уход от характерной не для человека, а для мира вещей пассивности и внешней определенности и выход к сущностной объективности, т.е. учитывающей и несущественные, и личностные проекты самоопределения, которые возможны лишь в виде свободного выбора и свободных проекций. Именно поэтому импровизация нередко “противоречит” видимости, не вяжется с обыденным психологическим обликом певца (певицы), ибо человек есть не только и не столько то, чем он стал, но и то, чем он стремится или способен быть, существуя как открытая возможность» [7, с. 42].

Посему использование принципа импровизационности позволяет эстрадным певцам часто неожиданно для них самих изменять форму и смысл отдельных элементов в исполняемых произведениях. Во время исполнения песенного произведения певцам открываются новые стороны их эстетического и духовного опыта, что дает им впоследствии возможность избавляться от негативной эмоциональной напряженности. Исполнитель приобретает свою собственную индивидуальность и личностную манеру через импровизацию.

В ряде научных работ П.Я. Гальперина, Л.Н. Мун, Н.В. Рождественской, Б.М. Рунина и В.Н. Харькина рассмотрены импровизационные способности, которые следует определять как индивидуально-психологические свойства личности, позволяющие человеку без предварительной подготовки во внезапно возникшей задаче увидеть проблему, быстро сориентироваться и осуществить поиск ее решения, применяя оригинальные способы для ее достижения.

В.Н. Харькин отмечает, что «...интуиция является составной частью импровизации, первым ее этапом» и подчеркивает важность интуитивного мышления наряду с логическим на протяжении всех этапов процесса импровизации, представляя структуру процесса импровизации в виде четырех этапов. К первому этапу автор относит «озарение», которое возникает в нестандартной ситуации или на фоне эмоционального подъема. На втором этапе, по мнению В.Н. Харькина, происходит мгновенное осмысление идеи и выбор пути ее реализации. Во время третьего этапа следует публичное воплощение идеи как видимой части импровизации.

Четвертый этап является результатом осуществления интуитивно-логической готовности к дальнейшему процессу деятельности [8].

С данной структурой процесса импровизации, предложенной В.Н. Харькиным, частично можно согласиться, особенно в той части, где он ссылается на важность интуитивного мышления наряду с логическим. Вместе с тем в самих этапах процесса импровизации не просматривается реализация эстрадными исполнителями принципа импровизационности, содержание которого, на наш взгляд, предполагает учет различного возрастного контингента и наличие обозначенной тематики выступления; а также применение различных средств в своей исполнительской деятельности. К данным средствам следует отнести: *психофизиологические; имеющийся профессиональный и жизненный опыт; двигательную активность; пространственные ориентиры; условия внешнего воздействия*, в редких случаях – противоположные личностному строению и установкам певца и др.

Следовательно, использование принципа импровизационности становится необходимой частью решения вокалистом творческих задач на основе указанных средств и тесно связано с пониманием того, каким именно способом можно добиться достижения успеха в исполнительстве.

Психофизиологические средства представлены сенсорными системами: *зрительной*, которая для эстрадного певца имеет весьма важное значение при выходе на сценическую площадку в момент перехода от зрительного ощущения, от обычного освещения к условиям яркой освещенности. Чаще всего у многих певцов переключение играет в решении задач импровизационности огромную роль, помимо изменения светового ощущения к свету значительное влияние оказывают звуковые сигналы, которые могут усиливать торможение других сенсорных систем, влияющих на концентрацию внимания и сосредоточения. К яркости света на сцене следует готовиться заранее, стараясь мысленно определить себе границы светового поля не только на выходе, но и в процессе исполнения. Роль движения глаз для восприятия окружающей действительности любого концертного зала очень важна. Движение глаз, осуществляемое шестью мышцами одновременно, дает мозгу такую зрительную информацию, которая для мгновенного решения импровизационных проявлений также весьма немаловажный фактор. Для внимательного зрителя (слушателя) это проявление при желании можно легко отметить, так как глаза на лице человека являются наиболее информативной областью лица.

Слуховая система для певца несет в мозг акустическую информацию, то есть сигналы, представляющие собой колебание воздуха с разной частотой и силой. Певцы с абсолютным слухом способны узнавать и обозначать любой звук, сопровождающий их пение, и как бы одновременно их содружество очень точно выражает смысл даже не всегда заданной импровизации, на «ходу» родившейся одновременно. Это для зрителя (слушателя), к сожалению, не всегда заметно. Певцу с большим опытом легко ощутить и понять, что он попал в «десятку». Особое внимание певцам следует придавать бинауральному слуху, что способствует определению положения источника звука в пространстве. На наш взгляд, тем, кто пользуется данным принципом, нужно тренировать в себе эту способность на основе оценки удаленности источника звука к изменению его тембра.

Средством реализации принципа импровизационности выступает *жизненный и профессиональный опыт*, что необходимо рассматривать с позиции использования принципа импровизационности как совокупность полученных умений, навыков, приемов, способствующих творческому поиску, нацеленному на результаты исполнительской деятельности. В общем виде можно сделать вывод о том, что профессиональный и жизненный опыт заключается в совокупности знаний, умений и навыков, определяющих и характеризующих каждую личность исполнителя (исполнительницы) в отдельности. У каждого индивидуальные своеобразная мимика, жестикуляция, паралингвистика (ритмико-интонационные стороны речи (тон, тембр, скорость, высота голоса, интонация)) и др.

Управление движениями и двигательными действиями на сцене для певцов-исполнителей требует особой двигательной активности, которая выражается в сумме движений, соответствующих текстовому содержанию произведения и мелодике, позволяющих выразить весь арсенал смысловой значимости душевного состояния певца (певицы). В настоящее время часто предлагаемые постановочные импровизации для эстрадных исполнителей не передают истинную суть произведения и не находят полноценный отклик у зрителей.

Одной из важных составляющих при обосновании принципа импровизационности является владение знаниями и умениями о *пространственных ориентирах*, заключающихся в способностях певца (певицы) ориентироваться в направлениях пространства, определяя их на основе своего физического состояния и физических возможностей; устанавливать пространственное положение предмета, человека

по отношению к себе (впереди, сзади и т.д.) и друг к другу; актуален выбор двигательных действий с учетом расположения целевой аудитории в зрительном зале и на сцене.

Для реализации принципа импровизационности учитываются *условия внешнего воздействия*. При их учете эстрадным исполнителям необходимо побудить зрителей к готовности воспринимать содержание и смысл исполняемой композиции, а самому выступающему правильно определить «дыхание зала» исходя из собственных первоначальных реакций, построенных на интуитивном уровне. В этом случае певцу (певице) важно учитывать свое психоэмоциональное состояние, которое может передаваться публике и как положительно, так и отрицательно на нее воздействовать; предугадывать и предполагать собственные действия при возникновении нестандартных ситуаций в рамках выступления.

В связи с тем, что формат нашего исследования не позволяет, во-первых, детально описать эти средства реализации принципа импровизационности у эстрадных исполнителей, во-вторых – у каждого певца (певицы) личностные особенности собственного имиджа, стиля, потребуются примеры, которые указывают на эффективную реализацию данного принципа у певцов ушедшей эпохи.

В этом плане можно привести несколько высказываний, которые имеются в книге И. Нестьева «Звезды русской эстрады». О пении Вари Паниной писали, что «она лепит свои песенные образы резкими волевыми штрихами, словно ваятель-монументалист, нигде не допуская дешевой слезливости, сентиментального жеманства. В то же время есть в ее пении что-то от импровизированного домашнего музицирования: своего рода стихийность, непринужденность, сердечное, доверительное выражение чувств, будто в кругу близких друзей. Аккомпанементы, как правило, крайне скромны: простейшие гитарные переборы, тихие тремоло – без каких-либо виртуозных изощрений. И, несмотря на это, все же невозможно устоять перед обаянием сильной артистической натуры, перед мощью и цельностью исполнительских решений. Смены бурных взлетов и трогательных замираний, внезапных *accelerando* и столь же неожиданных замедлений таят в себе мир необузданных страстей. Резкие угловато-напористые восклицания вдруг сменяются мягкими женственными нотками – то печально усталыми, то мечтательно-нежными. Впечатляет и само звучание голоса – густое, по инструментальному ровное, на широком естественном дыхании» [9, с. 44].

Современники подробно описывали особенности вокальной манеры А.Д. Вальцевой. «Она поет новые романсы, неимоверно затягивая красивые верхи своим звонким голосом, и чисто берет staccato, серебристым ручьем рассыпаясь в хохоте... В открытом грудном звуке, чуточку крикливом, из нутра, с сердцем, как тянет звук наш народ – своеобразная красота. Быть может, образцовая школа пения протестует против этого слишком естественного метода, разбивающего голос, но в нем – красота силы, искренности, задушевности» [9, с. 60].

Богатые исполнительные традиции Н.В. Плевицкой были продолжены лучшими эстрадными певицами советской эпохи. Так, например, у одних выступали на первый план мягкая женственность, сердечный лиризм (Ольга Ковалева, Людмила Зыкина), у других – безудержная удаль, лихость, волевой напор (Лидия Русланова). Более внимательное изучение традиций Н.В. Плевицкой принесло бы пользу многим исполнителям вокально-эстрадной песни и в наши дни.

Однако в настоящее время до сих пор, на наш взгляд, никому еще не удалось найти алгоритм, который бы позволил рассмотреть в широком аспекте данную проблему, определяющую конкретные позиции эстрадного певца в индивидуальном выражении собственных словесных смыслов на основе не только мелодии, но и своего восприятия окружающей действительности (зритель, события общественной жизни, личное настроение). Как видим, мир эстрадного певца, если касаться реализации принципа импровизационности, делится на несколько ветвей, каждая из которых появляется в силу постоянного движения смыслов в сочетании с мелодией, порождая новые локальные миры, заставляя эстрадного певца быть открытым зрителю, способствуя повышенной экспрессии исполнения, содействуя установлению интерактивных контактов с аудиторией, вовлекая их в деятельность аплодисментами, пропеванием отдельных строк и куплетов песен и выражением своих двигательных действий.

Это свидетельствует о важности использования принципа импровизационности в процессе подготовки будущих эстрадных исполнителей.

Заключение. В последнее время в области музыкально-вокального исполнительства редко обсуждаются проблемы, связанные с принципом импровизационности. Это вызвано тем, что на сцене певческое странство у певца или певицы заполнено не только музыкальным сопровождением его

исполнения, но и различными средствами из других видов искусств (хореография, театр, пантомима, визуальный ряд и др.), созданными режиссерскими установками, что не позволяет в полном объеме певцу выразить себя и свои личные возможности. Все это говорит о том, что с развитием технологических средств певцу надо адаптироваться к новым условиям, что особенно важно, на наш взгляд, для эффективного использования принципа импровизационности и понимания того, что импровизация не является для личности певца (певицы) чем-то стихийным, а в ее основе лежит широкий пласт профессиональных способностей, комплекс соответствующих знаний, умений и навыков, экспериментально накопленных в творчестве великих эстрадных исполнителей прошлого и настоящего, а также полученных в ходе приобретенного концертного опыта.

При анализе и обобщении молодыми эстрадными исполнителями импровизационного опыта, сложившегося в музыкальной практике, особое место следует отводить изучению российской и белорусской национальных исполнительских школ и эстрадных направлений.

При использовании принципа импровизационности вокалист в любой момент исполнения может отметить автоматизированные и порой неосознаваемые механизмы своего музыкального мышления и выразить их в определенных формах в соответствии с текстовым изложением, учитывая переплетения различных объектов, которые присутствуют рядом с ним на сценической площадке из различных сфер искусства, и устанавливая взаимосвязи к созданию комфортного отношения для достижения успешного результата.

ЛИТЕРАТУРА

1. Ожегов, С.И. Словарь русского языка / С.И. Ожегов. – М.: Советская энциклопедия, 1975. – С. 228.
2. Большой российский энциклопедический словарь. – М.: Большая рос. энцикл., 2007. – 1887 с.
3. Бирюков, С.Н. Импровизационность в музыке и ее стилевые типы: дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02 / Бирюков Сергей Николаевич. – М., 1980. – 192 л.
4. Глазырина, Л.Д. Музыкально-педагогический словарь / Л.Д. Глазырина, Е.С. Полякова. – Минск: Беларуская навука, 2017. – 363 с.
5. Боров, Ю.Б. Эстетика. Теория литературы: энциклопедический словарь терминов / Ю.Б. Боров. – М.: ООО «Издательство Астрель», 2003. – 575 с.
6. Толковый словарь новейших слов и выражений русского языка. – М.: ООО «Дом славянской книги», 2012. – 960 с.
7. Барбан, Е.С. Идея импровизации / Е.С. Барбан // Родник. – 1990. – № 12. – С. 41–49.
8. Харькин, В.Н. Импровизация... Импровизация? Импровизация! / В. Н. Харькин. – М.: Магистр, 1997. – 286 с.
9. Нестьев, И. Звезды русской эстрады / И. Нестьев. – М.: Советский композитор, 1970. – 175 с.

Поступила в редакцию 12.12.2024

Некоторые теоретические аспекты преподавания игры на китайских народных инструментах

Гончарова Е.П., Шэнь Сыцзя

Белорусский национальный технический университет, Минск

В статье рассматриваются теоретические аспекты преподавания игры на китайских народных инструментах, наиболее характерные для культуры этой страны. Музыкальному образованию в Китае уделяется значительное внимание, престиж педагога-музыканта чрезвычайно велик. Китайская Народная Республика активно использует музыкальный потенциал государства для укрепления контактов на международной арене.

Внимание теоретиков и практиков в области музыкально-педагогической деятельности направлено на поиск идеального сочетания национальных традиций Китая и европейских тенденций. В условиях цифровизации социума актуальными становятся вопросы заимствования того лучшего, что наработано китайской музыкальной педагогией.

Музыкально-педагогическое образование Китая базируется на традициях многовековой давности. Среди них ведущей является философская трактовка гармоничного существования человека и музыки в микро- и макрокосме.

Согласно А.С. Ключеву, природу человека образуют три компонента: телесный, душевный и духовный. Телесный компонент определяет связь человека с физической, т.е. «неживой», материей. Душевный компонент отвечает за взаимодействие человека с «живыми» субстанциями, духовный – за связь человека с социокультурным пространством.

Музыка как субстанция представляет собой также три уровня: музыка как физическое явление относится к физико-акустическому уровню; музыка как способ эмоционального воздействия есть отражение коммуникативно-интонационной природы; музыка как средство воспитания несет в себе духовно-ценностное начало.

Перечисленные уровни тесно связаны в произведении, что обусловлено закономерностями сочинения, интерпретации и восприятия музыки. Однако в музыкальном образовании духовно-ценностный уровень является наиболее значимым. В фокусе внимания авторов находятся и тембровые характеристики китайских народных инструментов и их связь с законами всеобщей гармонии.

Ключевые слова: музыкально-педагогическое образование, духовные ценности, философия Китая, китайские народные инструменты, музыкальная эстетика, музыкотерапия, музыкальный тембр.

(Искусство и культура. – 2025. – № 1(57). – С. 75–79)

Some Theoretical Aspects of Teaching Chinese Folk Instrument Playing

Goncharova E.P., Shen Sijia

Belarusian National Technical University, Minsk

The article examines the theoretical aspects of teaching playing Chinese folk instruments, which are most characteristic of the culture of this country. Music education in China is given considerable attention; the prestige of a teacher-musician is extremely high. The People's Republic of China actively uses the country's musical potential to strengthen contacts in the international arena.

The attention of theorists and practitioners in the field of music and pedagogical activity is aimed at finding a reasonable combination of national traditions of China and European trends. In the context of the digitalization of society, the issues of borrowing the best that has been developed by Chinese music pedagogy are becoming relevant.

Musical and pedagogical education in China is based on centuries-old traditions. Among them, the leading one is the philosophical interpretation of the harmonious existence of man and music in the micro- and macrocosm.

According to A.S. Klyuev, human nature is formed by three components: physical, mental and spiritual. The physical component determines the connection of a person with physical, i.e. "inanimate", matter. The mental component

Адрес для корреспонденции: e-mail: egont12@mail.ru – Е.П. Гончарова

is responsible for the interaction of a person with "living" substances. The spiritual component determines the connection of a person with the social and cultural space.

Music as a substance also represents three levels: music as a physical phenomenon refers to the physical-acoustic level; music as a means of emotional influence is a reflection of the communicative-intonational nature; music as a means of education carries within itself a spiritual and valuable beginning.

The listed levels are closely connected in the work, which is predetermined by the laws of composition, interpretation and perception of music. However, in music education, the spiritual and value level is the most significant. The article also examines the timbre characteristics of Chinese folk instruments and their connection with the laws of universal harmony.

Key words: music and pedagogical education, spiritual values, philosophy of China, Chinese folk instruments, musical aesthetics, music therapy, musical timbre.

(Art and Cultur. – 2025. – № 1(57). – P. 75–79)

Музыкально-педагогическое образование Китая уходит корнями в глубокую древность. Традиции народной музыки бережно сохраняются в современной китайской культуре. Успехи в развитии Китайской Народной Республики во многом предопределены мировоззренческими установками на тесную взаимосвязь между экономикой и культурой. Музыкальной подготовке как части культурного уровня нации придается огромное значение; специалист с дипломом о высшем музыкальном образовании имеет в Поднебесной чрезвычайно высокий статус. Сегодня музыканты-исполнители из Китая активно гастролируют по миру, повышая престиж своей страны на международной арене. Однако, по мнению исследователей, недостаточно изученными остаются вопросы музыкальной педагогики в образовательной системе Китая [1]. В частности, внимание теоретиков и практиков в области музыкально-педагогической деятельности направлено на поиск разумного сочетания национальных традиций и европейских тенденций [2]. С целью сохранения национального наследия анализируются и совершенствуются мировоззренческие аспекты педагогики Китая [3]. В условиях экспансии социального технократизма возникает необходимость обратить внимание на перечисленные вопросы с целью заимствования того лучшего, что наработано китайской музыкальной педагогией. В статье выявляются некоторые теоретические аспекты музыкальной педагогики Китая на примере преподавания игры на китайских народных инструментах.

Философский аспект музыкально-педагогической системы Китая. В современном мире степень развитости страны определяется не только ее экономическими достижениями, но и уровнем культуры. Музыка как неотъемлемая составляющая культуры имеет особое значение для сегодняшнего Китая. Музыканты-исполнители широко гастролируют в мире, повышая престиж Китайской Народной Республики. При этом заметим, что нередко государственные массовые

мероприятия в Китае сопровождаются музыкой, исполняемой на народных инструментах.

Народная музыкальная культура Китая отличается самобытностью и разнообразием, широтой распространения и обилием музыкальных инструментов. Музыка, являясь международным языком общения, позволяет Китаю активизировать транснациональные контакты, продвигать аутентичные пласты своего многовекового наследия. Это требует не только повышения уровня подготовки исполнителей на народных инструментах, но и глубокого изучения теоретических основ музыкально-педагогических школ Китая [4].

Формирование музыкально-эстетических представлений каждой нации тесно связано с развитием ее философской мысли. Формирование же концепций традиционной китайской музыки неотделимо от традиционных китайских философских течений. Размышляя о взаимодействии человека и природы, древние китайские философы подчеркивали их гармоничное единство [3].

Эта философская мысль постепенно интегрировалась в традиционную китайскую культуру и, в частности, в музыкальное искусство. Философская концепция «инь–янь», появившись в III в. до н.э., получила свое распространение и в музыкальной культуре. Согласно этой концепции, весь мир представляет собой взаимодействие темной, пассивной женской стороны, именуемой «инь», и светлой, активной и позитивной мужской стороны («янь»). Взаимодействие «инь» и «янь» рассматривается как гармония всего сущего.

Данная идея воплощает в себе философскую мысль о гармонии человека и природы, которая укоренилась в традиционной китайской музыке. О музыке как гармонии неба и земли пишут многие философы (Конфуций, Лэ Цзи и др.).

Музыка как образ мировой гармонии. Следует отметить, что размышления о музыке как вселенском феномене имеют место быть и в европейской философской традиции разных эпох (Пифагор, Боэций, И. Кеплер,

А.Ф. Лосев, Д. Золтаи, В.П. Шестаков, А.С. Ключев, А.И. Щербакова и др.). Толкование музыки как образа мировой гармонии ведет свое начало от Пифагора и его последователей – пифагорейцев [3]. Пифагор, будучи в то же время и математиком, выявил закономерности во взаимоотношениях планет, порождающих во время движения определенные звуки, с музыкальными интервалами [3].

Выдающийся астроном, математик и философ XVII века И. Кеплер, рассуждая о гармонии мира, сопоставляет звуки, вызванные движением планет, с различными типами вокальных голосов (альтом, тенором, басом и др.) [5].

Интересна точка зрения Р. Штайнера (1861–1925), автора «Вальдорфской школы» и разработчика антропософии как философской основы актуальной педагогики. Р. Штайнер утверждает, что в ходе педагогического процесса следует учитывать некие «идеальные силы», которые сопутствуют материальному миру [6]. И эти «идеальные силы» раскрываются в способе, который в наибольшей степени воплощается в механизме воздействия музыкой [7].

Нам близки идеи профессора Санкт-Петербургского государственного педагогического университета им. А.И. Герцена А.С. Ключева (род. в 1954), научно-педагогический авторитет которого базируется на двух «китах»: фортепианном консерваторском образовании и ученой степени доктора философских наук. Начиная с 2008 г. известный российский ученый ежегодно проводит в Санкт-Петербурге международные конференции по музыкотерапии и музыкальному образованию, приглашая ведущих специалистов этого направления [5].

Согласно А.С. Ключеву, природу человека образуют три компонента: телесный, душевный и духовный. Телесный компонент определяет связь человека с физической, т.е. «неживой», материей. Душевный компонент отвечает за взаимодействие человека с «живыми» субстанциями, а духовный – за связь человека с социокультурным пространством [5].

Эти три компонента неразрывны в человеке, определяют его экзистенциальные установки, стиль жизни, ценностные ориентации и т.д. Для музыкально-педагогического образования, безусловно, наиболее значимым является духовный компонент обучающегося. Актуальность развития духовного потенциала воспитанника всегда учитывалась в музыкально-педагогическом образовательном процессе, однако в XXI столетии в силу ряда объективных причин, обусловленных цифровизацией социума, эта позиция в педагогике становится чрезвычайно востребованной.

Музыка как субстанция представляет собой также три уровня:

- 1) музыка как физическое явление относится к физико-акустическому уровню;
- 2) музыка как способ эмоционального воздействия есть отражение коммуникативно-интонационной природы;
- 3) музыка как средство воспитания несет в себе духовно-ценностное начало [5].

Перечисленные уровни тесно связаны в произведении, что предопределено закономерностями сочинения, интерпретации и восприятия музыки. Однако в музыкальном образовании духовно-ценностный уровень является наиболее значимым.

Следовательно, можно утверждать, что феномен человека подобен организации музыкального материала, поскольку и человек, и музыкальное произведение выступают как представители трех соотносимых уровней: телесного, душевного и духовного (человек) и физико-акустического, коммуникативно-интонационного и духовно-ценностного (музыка) [5].

Эта тождественность «устройства» человека и музыки позволяет им существовать во взаимной гармонии, о которой размышляют исследователи разных времен и национальностей.

Тембровые характеристики китайских народных инструментов как воплощение всеобщей гармонии. В китайской культуре тысячелетиями укоренялась идея о том, что гармония всего сущего во Вселенной может быть отражена через создание музыки. Очевидно, что древнейшими музыкальными инструментами в Китае (как, впрочем, и в других регионах) были народные инструменты. Китайская традиция отличается от других национальных тенденций тем, что в ней особое место отводится тембровым характеристикам музыкального инструмента. Считается, что тембр инструмента в наибольшей степени объединяет его с природой, а значит, и исполнитель максимально вступает в гармонию с мировым порядком.

Стремление к естественным и индивидуальным тембрам китайских национальных музыкальных инструментов отражено в их классификации. В период, предшествующий правлению династии Цин (или так называемой Маньчжурской династии, 1645–1911 гг.), первоочередное внимание было направлено на то, чтобы инструменты были изготовлены из природных материалов. Золото, кожа, шелк, камень, дерево, почва, тыква и бамбук – вот перечень восьми материалов, которые соответствуют китайской методике восьмитоновой классификации. Материал инструмента

напрямую влияет на тембр инструмента, поэтому метод восьмитоновой классификации воплощает китайскую идею гармонизации человека и природы через музыку и ее тембровые характеристики.

Китайская музыкальная традиция также включает стремление подражать звукам природы и человеческому голосу; особенно это касается тембра смычковых инструментов. Современные китайские исследователи считают, что подобная национальная традиция, сочетающая философскую идею гармонии живой и неживой природы с народным музыкальным искусством, укореняет культуру Поднебесной в условиях активизации европейского художественно-эстетического влияния. Сегодня в музыкально-педагогическом образовании наметилась общемировая тенденция компьютеризации и технократизма. Опыт китайского варианта, в котором большое внимание уделяется обучению на народных инструментах, заслуживает, на наш взгляд, комплексного изучения и анализа.

Тембр этнических музыкальных инструментов Китая обладает богатой выразительной силой. Например, знаменитый национальный музыкальный инструмент пипа (4-струнный щипковый инструмент типа лютни) имеет свежий, ровный, живой и яркий тембр, который отличается от протяжного звука эрху (старинный смычковый музыкальный инструмент с двумя металлическими струнами) и высокого и яркого звука флейты. Тембр пипы может претерпевать значительные изменения в разных диапазонах и техниках; он весьма выразителен в повествовании и формировании музыкальных образов.

Одним из древнейших музыкальных инструментов Китая является гучжэн, который близок к гусям или цимбалам. Гучжэн стоит в одном ряду с такими инструментами, как цисяньцин и кото; разнятся эти инструменты количеством струн и особенностями их закрепления.

В исторической ретроспективе тембровые возможности гучжэна при замене материала струн с шелка на металл, очевидно, преобразовались, оставаясь тем не менее богатыми и красочными в силу большого количества струн.

Тембр музыкального инструмента, наряду с другими средствами выразительности, способен отражать целый ряд эмоций. Например, эмоции волнения и напряжения сопровождаются соответствующей тембровой краской, а эмоциям покоя и созерцательности сопутствуют свои тембровые характеристики.

Работа над тембром в классе китайских народных инструментов базируется на психологических закономерностях восприятия музыки. Многочисленные исследования подтверждают, что тембровые характеристики музыкального произведения оказывают значительное воздействие как на исполнителя, так и на слушателя, вызывая целый спектр эмоциональных проявлений [8].

А.Г. Юсфин подчеркивает, что восприятие музыки основывается на всеобщих законах гармонии, а именно: весь мир, начиная от движения планет и заканчивая мельчайшими частицами, живет по законам ритмической вибрации (что смело можно также назвать своеобразной музыкой), и человек встроен в эту систему как ее естественный элемент. В случае, когда гармония между человеком и окружающей действительностью нарушается, возникает диссонанс, влекущий за собой нарушения в физическом, психическом и духовном здоровье. В то же время гармоничное существование человека в системе макро- и микрокосмоса приводит к его душевному и духовному благополучию, способно преодолеть физические недуги. По мнению А.Г. Юсфина, именно музыка обладает теми потенциальными возможностями, с помощью которых человек в состоянии преодолеть свои эмоционально-психические несовершенства и выйти на уровень духовного становления [9]. Современное музыкально-педагогическое образование не может игнорировать запросы социума XXI века, обеспокоенного возрастанием количества психических аномалий человека с самого раннего возраста, вызванных всеобщей компьютеризацией и цифровизацией.

В психолого-педагогической литературе всё чаще высказывается озабоченность по поводу упадка культуры человека в нашем столетии, следствием чего является снижение его интеллектуальных возможностей, примитивизация нравственных и художественно-эстетических установок [5]. Музыкаотерапия – направление, понимаемое как врачевание музыкой, известно с античных времен. Современные исследователи музыкотерапии утверждают ее возрастающую значимость в силу того, что воздействие музыкой оказывает не только узколечебный эффект, но и в широком смысле способствует гармонизации и эстетизации человека [10]. В настоящее время широко используются различные методики музыкотерапии, разработанные российскими исследователями В.И. Петрушиным, С.В. Шушарджаном, В.М. Элькиным, Р. Блаво и др. [5].

Разумеется, музыка сама по себе не эквивалентна какому-либо отдельному

музыкальному элементу, но каждый из них, в том числе и тембр, тесно связан с психологической деятельностью исполнителя и слушателя и влияет на их эмоциональные переживания.

Заключение. Таким образом, изучение китайской модели музыкально-педагогического образования представляется нам чрезвычайно продуктивным, поскольку она твердо стоит на философских постулатах всеобщей гармонии мироздания. Современные образовательные системы находятся в интенсивном поиске спасения духовных начал обучающегося в неизбежных условиях цифровизации и искусственного интеллекта. И в этом поиске целесообразно анализировать музыкальную педагогику Китая, уходящую корнями в философское «преклонение» перед феноменом музыки.

Музыка как образ мировой гармонии беспокоила умы исследователей, начиная с времен античности [11]. В нашем столетии философская мысль продолжает анализировать бытие человека во взаимодействии с музыкальной культурой, рассматривая последнюю как живительный источник духовности [12].

Тембровые характеристики народных инструментов, с точки зрения китайской музыкальной педагогики, воплощающие в себе теснейшую связь человека и мироздания, способствуют становлению и укреплению духовных начал как отдельного индивида, так и нации в целом.

ЛИТЕРАТУРА

1. Мозгот, В.Г. Синтез национального и европейского в исполнительском искусстве Китая в конце XX – начале XXI века / В.Г. Мозгот, Ч. Чжан, Л. Сян // *Bulletin of the International Center of Art and Education*. – 2021. – № 5. – С. 45–60.
2. Ню, Яцянь. Мировоззренческая основа китайской педагогики / Яцянь Ню // *Вопросы совершенствования профессиональной подготовки педагога-музыканта: сб. науч. тр.* – М., 2008. – Вып. 14. – С. 64–68.
3. Золтаи, Д. История философской музыкальной эстетики от зарождения до Гегеля / Д. Золтаи. – М.: Прогресс, 1977. – 372 с.
4. Ли, Линьна. Усиление роли музыкально-педагогических школ в подготовке специалистов в системе высшего музыкального образования КНР / Линьна Ли // *Междисциплинарность научных исследований как фактор инновационного развития: сб. ст. междунар. науч.-практ. конф., Воронеж, 27 дек. 2023 г.: в 2 ч.* / отв. ред. А.А. Сукиасян. – Уфа: OMEGA SCIENCE, 2023. – Ч. 2. – С. 88–92.
5. Музыкотерапия в музыкальном образовании – терапия искусством в художественном образовании: по итогам 10-ти международных научно-практических конференций, Санкт-Петербург, 2008–2017 гг. / сост. и науч. ред. проф. А.С. Ключев. – СПб.: Алетейя, 2018. – 378 с.
6. Штайнер, Р. Теософия. Введение в сверхчувственное знание о мире и предназначении человека / Р. Штайнер. – М.: Ridero, 2022. – 161 с.
7. Чередниченко, Т.В. Тенденции современной западной музыкальной эстетики. К анализу методологических парадоксов науки о музыке / Т.В. Чередниченко. – М.: Музыка, 1989. – 223 с.
8. Торопова, А.В. НОМО-MUSICUS в зеркале музыкально-психологической и музыкально-педагогической антропологии: монография / А.В. Торопова. – М.: Граф-Пресс, 2008. – 288 с.
9. Юсфин, А.Г. Музыка – сила жизни / А.Г. Юсфин. – СПб.: Аюрведа Плюс, 2006. – 264 с.
10. Петрушин, В.И. Музыкальная психотерапия: теория и практика: учеб. пособие / В.И. Петрушин. – М.: ВЛАДОС, 1999. – 175 с.
11. Лосев, А.Ф. Музыка как предмет логики. Античная музыкальная эстетика / А.Ф. Лосев. – М.: Общецерковная аспирантура и докторантура им. св. Кирилла и Мефодия, 2023. – 528 с.
12. Самсонова, Т.П. Феномен человека в отечественной музыкальной культуре: автореф. дис. ... д-ра философ. наук: 09.00.13 / Самсонова Татьяна Петровна; Ленингр. обл. гос. ун-т. – СПб., 2008. – 47 с.

Поступила в редакцию 09.12.2024

« »

24 лістапада 2024 г. у Віцебскім мастацкім музеі (філіял УК “Віцебскі абласны краязнаўчы музей”) адбылося адкрыццё абласнога выставачнага праекта “Наступныя. Тэрыторыя павягі”. У выставе прынялі ўдзел супрацоўнікі кафедры выяўленчага мастацтва: загадчык кафедры А.Д. Лаліні, выкладчыкі Д.М. Кузьміч і П.А. Зянько, а таксама выпускнікі мастацка-графічнага факультэта, маладыя віцебскія мастакі. У экспазіцыі прадстаўлена 83 работы 20 аўтараў.

« »

30 лістапада 2024 г. у Крынкаўскай сярэдняй школе імя М.Ц. Лынькова (Лёзненскі раён) у рамках святкавання юбілея пісьменніка Міхася Лынькова адбылася прэзентацыя выставы жывапісных твораў Р. Фядзькова і фотавыставы Леанарда Мяржвінскага. Шэраг культурных мерапрыемстваў пад агульным дэвізам “На радзіме Лынькова яго памяць жывая...” ператварылі школу ў апошні лістападаўскі дзень у цэнтр беларускамоўнага асяроддзя і сапраўднага патрыятызму, светлых пачуццяў і сардэчных эмоцый.

« »

5 снежня ў “Галерэі на Трубнай” (Масква, Расійская Федэрацыя) адкрылася выстава па выніках адукацыйнага заезду “Саюзная дзяржава. Таўрыда”, у якім прынялі ўдзел супрацоўнікі і выкладчыкі кафедр выяўленчага мастацтва і дызайна ВДУ імя П.М. Машэрава Ю. Багданава, А. Варган, Л. Гусева, П. Каляжнова, Д. Кузьміч, А. Яроменка. У экспазіцыі пад назвай “Свяціць заўсёды, свяціць усюды” прадстаўлены творы ўдзельнікаў гэтай творчай маладзёжнай супольнасці выяўленчага мастацтва. У рамках арт-школы акадэмічнага мастацтва творцы даследавалі тэмы святла ва ўсёй яго разнастайнасці – ад фізічных праяў да глыбокіх сімвалічных значэнняў. Святло разглядалася не толькі як крыніца фізічнага асвятлення, але і як метафара жыццёвай сілы, асветы, духоўнасці. Партнёрам адукацыйнага заезду выступілі “Выставачныя залы Масквы”, а экспертамі сталі вядомыя дзеячы мастацтваў, педагогі Расіі.

« »

5 снежня ў Аршанскай мастацкай галерэі імя В.А. Грамыкі адкрылася персанальная выстава вядомага беларускага мастака, старшага выкладчыка кафедры выяўленчага мастацтва Сяргея Сотнікава пад назвай “Адам і Ева”.

У назве сваёй выставы С. Сотнікаў выкарыстоўвае вобразы Адама і Евы ў якасці такіх імён-метафар. Гэта ўжо хутчэй не канкрэтныя персанажы біблейскай гісторыі, а своеасаблівыя архетыпы, у якіх найбольш выразна ўвасоблены рысы мужчынскага і жаночага родаў. Мастаку важна звярнуць увагу на прыгажосць, абаянне, прывабнасць,

жаноцкасць сваіх мадэляў. І адначасова – на мужнасць, смеласць, рашучасць мужчынскіх вобразаў. Акцэнт у карцінах і скульптурах мастака даволі часта робіцца на рамантычных ці паэтычных рысах персанажаў. Пры гэтым адназначна гаворка ідзе пра рамантычныя пачуцці, каханне, шчасце і гармонію адносін паміж мужчынам і жанчынай.

У экспазіцыі прадстаўлены жывапісныя і скульптурныя кампазіцыі розных гадоў (1998–2024). Нягледзячы на стылістычную разнастайнасць, яны аб’яднаны адзінай тэмай, якая ў творчасці Сяргея Сотнікава на працягу ці не ўсёй творчасці з’яўляецца адной з дамінуючых.

« »

13 снежня 2024 года ў Выставачнай зале музея гісторыі і культуры г. Наваполацка адбылося адкрыццё выставы “У каралеўстве Зіма”. У экспазіцыі прадстаўлены дыпломныя работы выпускнікоў мастацка-графічнага факультэта ВДУ імя П.М. Машэрава (тут ёсць работы навучэнцаў з КНР), а таксама жывапісныя кампазіцыі выкладчыкаў кафедры выяўленчага мастацтва Д. Кузьміча і Р. Фядзькова.

« »

17 студзеня ў выставачнай зале мастацка-графічнага факультэта ВДУ імя П.М. Машэрава адбылося адкрыццё выставы “Аршанскія матывы” па выніках пленэру, прысвечанага 30-годдзю Музейнага комплексу гісторыі і культуры Аршаншчыны (куратар выставы Дзмітрый Кузьміч). У экспазіцыі прадстаўлены жывапісныя эцюды выкладчыкаў мастацка-графічнага факультэта П. Зянько, Д. Кузьміча, М. Цыбульскага і вядомых беларускіх мастакоў – выпускнікоў мастацка-графічнага факультэта розных гадоў.

« »

23 студзеня ў выставачнай зале Віцебскага цэнтра сучаснага мастацтва на вул. Белабародава, 5 адбылося адкрыццё Рэспубліканскай мастацкай выставы “АРТ Рэгіён 2”. Сярод удзельнікаў дадзенага мастацкага праекта выкладчыкі кафедры выяўленчага мастацтва ВДУ А. Кастагрыз, Д. Кузьміч, А. Яроменка.

« »

31 студзеня ў Мастацкай галерэі Нацыянальнага Полацкага гісторыка-культурнага музея-запаведніка адбылося адкрыццё рэспубліканскай мастацкай выставы “Viva Kola Art. Выбранае”. Першапачаткова гэта выстава-конкурс працавала ў Палацы мастацтваў у Мінску. У экспазіцыі былі прадстаўлены работы больш за 200 аўтараў, сярод якіх і кампазіцыя выкладчыка кафедры выяўленчага мастацтва Д. Кузьміча. Гэты мастацкі праект – своеасаблівая спроба сінтэзу беларускага спорту і нацыянальнага мастацтва, магчымасць прадэманстраваць высокія спартыўныя дасягненні і культурны патэнцыял нашай краіны.

« »

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

Глазырина Лариса Дмитриевна – профессор кафедры дошкольного и начального образования УО «Барановичский государственный университет», профессор кафедры эстрадной музыки УО «Белорусский государственный университет культуры и искусств», доктор педагогических наук, профессор.

Гончарова Евгения Петровна – доцент кафедры «Профессиональное обучение и педагогика» Белорусского национального технического университета, кандидат педагогических наук, доцент.

Дробышева Татьяна Николаевна – доцент кафедры эстрадной музыки УО «Белорусский государственный университет культуры и искусств», доцент.

Карнажицкая Татьяна Вадимовна – старший научный сотрудник Института философии НАН Беларуси, докторант УО «Белорусский государственный университет культуры и искусств», кандидат культурологии, доцент.

Ковалёк Ирина Артуровна – доцент кафедры декоративно-прикладного искусства и технической графики ВГУ имени П.М. Машерова, магистр педагогики.

Лежанская Полина Владимировна – доцент кафедры маркетинга ГУО «Институт бизнеса Белорусского государственного университета», кандидат искусствоведения, доцент.

Линь Цзэхуань – соискатель УО «Белорусский государственный университет культуры и искусств».

Медвецкий Александр Сергеевич – аспирант ГНУ «Центр исследований белорусской культуры, языка и литературы Национальной академии наук Беларуси», магистр искусствоведения.

Морозов Егор Игоревич – аспирант кафедры теории и истории искусства УО «Белорусский государственный университет культуры и искусств», магистр архитектуры.

Морозов Игорь Вячеславович – профессор кафедры менеджмента социокультурной деятельности УО «Белорусский государственный университет культуры и искусств», доктор культурологии, кандидат архитектуры, профессор.

Ремишевский Константин Игоревич – ведущий научный сотрудник ГНУ «Центр исследований белорусской культуры, языка и литературы Национальной академии наук Беларуси», кандидат искусствоведения, доцент.

Романова Мария Дмитриевна – заведующий отделом государственного учета и научно-справочного аппарата Белорусского государственного архива кинофотофонодокументов.

Свердлова Юлия Михайловна – соискатель кафедры теории и истории искусства, концертмейстер кафедры хореографии УО «Белорусский государственный университет культуры и искусств», магистр искусствоведения.

Хуан Пэй – соискатель кафедры теории и истории искусства УО «Белорусский государственный университет культуры и искусств», магистр искусствоведения.

Цыбульский Михаил Леонидович – доцент кафедры изобразительного искусства ВГУ имени П.М. Машерова, кандидат искусствоведения, доцент.

Чэнь Вэньвэнь – аспирант кафедры теории и истории искусства УО «Белорусский государственный университет культуры и искусств».

Шэнь Сыцзя – аспирант Белорусского национального технического университета.

“ ”

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

Glazyrina Larisa Dmitriyevna – Professor of Baranovich State University Department of Preschool and Primary School Education, Professor of Belarusian State University of Culture and Arts Department of Pop Music, Dr.Sc. (Education), Professor.

Goncharova Yevgeniya Petrovna – Assistant Professor of Belarusian National Technical University Department of Professional Teaching and Education, PhD (Education), Assistant Professor.

Drobysheva Tatyana Nikolayevna – Assistant Professor of Belarusian State University of Culture and Arts Department of Pop Music, Assistant Professor.

Karnazhitskaya Tatyana Vadimovna – Senior Researcher of the Institute of Philosophy of the NAS of Belarus, Doctoral Student at Belarusian State University of Culture and Arts, PhD (Culture Studies), Assistant Professor.

Kovalek Irina Arturovna – Assistant Professor of Vitebsk State P.M. Masherov University Department of Decorative and Applied Art and Technical Graphics, Master of Education.

Lezhninskaya Polina Vladimirovna – Assistant Professor of Institute of Business of Belarusian State University Department of Marketing, PhD (Art Studies), Assistant Professor.

Lin Zehuan – applicant at Belarusian State University of Culture and Arts.

Medvetski Aleksandr Sergeyevich – postgraduate student of Center for Belarusian Culture, Language and Literature Studies of the National Academy of Sciences of Belarus, Master of Art Studies.

Morozov Yegor Igorevich – postgraduate student at Belarusian State University of Culture and Arts Department of Theory and History of Art, Master of Architecture.

Morozov Igor Viacheslavovich – Professor of Belarusian State University of Culture and Arts Department of Social and Cultural Activities Management, Dr.Sc. (Culture Studies), PhD (Architecture), Professor.

Remishevski Konstantin Igorevich – Leading Researcher at Center for Belarusian Culture, Language and Literature Studies of the National Academy of Sciences of Belarus, PhD (Art Studies), Assistant Professor.

Romanova Maria Dmitriyevna – Head of Department of State Accounting and Scientific and Directory Apparatus of Belarusian State Archive of Film, Photo, Phono Documents.

Sverdlova Yulia Mikhailovna – applicant at Belarusian State University of Culture and Arts Department of Theory and History of Art, concertmaster at Department of Choreography, Master of Art Studies.

Huang Pei – applicant at Belarusian State University of Culture and Arts Department of Theory and History of Art, Master of Art Studies.

Chen Wenwen – postgraduate student at Belarusian State University of Culture and Arts Department of Theory and History of Art

Tsybulski Mikhail Leonidovich – Assistant Professor of Vitebsk State P.M. Masherov University Department of Fine Art, PhD (Art Studies), Assistant Professor.

Shen Sijia – postgraduate student at Belarusian National Technical University.

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

Требования к оформлению статьи:

1. Рукописи статей предоставляются на белорусском или русском языках.
2. Каждая статья должна содержать следующие элементы:
 - индекс УДК;
 - название статьи;
 - фамилия и инициалы автора (авторов);
 - организация, которую он (они) представляет;
 - введение;
 - в основной части выделяются подразделы с названиями;
 - заключение;
 - список использованной литературы.
3. Название статьи должно отражать ее содержание, быть по возможности лаконичным, вмещать ключевые слова, что позволит ее индексировать.
4. Во введении дается короткий обзор литературы по проблеме, указываются не решенные ранее вопросы, формулируется и аргументируется цель. Раздел заканчивается постановкой цели исследования.
5. В основной части автор описывает результаты своей работы с точки зрения их научной новизны и сопоставляет с соответствующими известными данными. Этот раздел делится на подразделы с пояснительными подзаголовками.
6. В заключении в сжатом виде должны быть сформулированы полученные выводы, указывающие на достижение поставленной цели, новизну и возможности применения на практике.
7. Список литературы должен включать не более 12 ссылок. Ссылки нумеруются в соответствии с порядком их цитирования в тексте. Порядковые номера ссылок пишутся в квадратных скобках по схеме: [1], [2]. Список литературы оформляется в соответствии с требованиями ГОСТа 7.1-2003. Ссылки на неопубликованные работы, диссертации не допускаются. Указывается полное название авторского свидетельства и депонированной рукописи, а также организация, которая предъявила рукопись к депонированию.
8. Статьи сдаются в редакцию объемом не менее 0,35 авторского листа (14000 печатных знаков, с пробелами между словами, знаками препинания, цифрами и др.), напечатанного через один интервал, шрифтом Times New Roman, размером 11 пт. В этот объем входят текст, таблицы, список литературы. Рисунки и схемы должны подаваться отдельными файлами в формате jpg. Статьи должны быть подготовлены в редакторе Microsoft Word.
9. В дополнение к бумажной версии статьи в редакцию сдается электронная версия материалов. Электронная и бумажная версии статьи должны быть идентичными. Адрес электронной почты университета (nauka@vsu.by).
10. К статье прилагаются следующие материалы (на отдельных листах):
 - реферат (150–250 слов), который должен полно передавать содержание статьи, быть годным для публикации в аннотациях к журналам отдельно от статьи, и ключевые слова на языке оригинала;
 - название статьи, фамилия, имя, отчество автора (полностью), место работы, реферат и ключевые слова на английском языке;
 - номер телефона, адрес электронной почты;
 - экспертное заключение о возможности публикации материалов;
 - краткие сведения об авторе(ах) на русском, белорусском и английском языках: имя, отчество, фамилия автора(ов) (полностью); должность; место работы; ученая степень; ученое звание; адрес для корреспонденции (e-mail).
11. Все статьи, поступающие в редакцию журнала, подлежат обязательной проверке на оригинальность и корректность заимствований системой «Антиплагиат.VY3». Для оригинальных научных статей степень оригинальности должна быть не менее 85%, для обзоров – не менее 75%.
12. По решению редколлегии статья отправляется на рецензию, затем визируется членом редколлегии. Возвращение статьи автору на доработку не означает, что она принята в печать. Переработанный вариант статьи вновь рассматривается редколлекцией. Датой поступления считается день получения редакцией окончательного варианта статьи.
13. Отправка в редакцию ранее опубликованных или принятых в печать другими изданиями работ не допускается.
14. Ответственность за приведенные в материалах факты, содержание и точность информации несут авторы.

« »

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

Guidelines for the layout of a publication:

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

*Для оформления обложки использована работа
Леонида Антимонова «Снежок. 6-я Загородная зимой».*

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.
