

ISSN 2222-8853



**И  
К**

**ИСКУССТВО  
И КУЛЬТУРА**

№ 2(58)/2025

# **ИСКУССТВО И КУЛЬТУРА**

**НАУЧНО-ПРАКТИЧЕСКИЙ ЖУРНАЛ**

ИЗДАЕТСЯ С ЯНВАРЯ 2011 ГОДА  
ВЫХОДИТ ЧЕТЫРЕ РАЗА В ГОД

---

**№ 2(58)  
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 04.06.2025. Формат 60 x 84  $\frac{1}{8}$ . Бумага офсетная.  
Усл. печ. л. 11,63. Уч.-изд. л. 10,92. Тираж 99 экз. Заказ 76.

**Искусствоведение**

<i>Цыбульскі М.Л.</i> Мастачка Валянціна Ляховіч: у руху да новых творчых даляглядаў .....	5
<i>Карпекін К.Р.</i> Фотаздымкі А.І. Мемуса як сродак адлюстравання гарадскіх і сельскіх вобразаў Беларусі .....	12
<i>Медвецкий С.В.</i> Тема Великой Отечественной войны в станковой живописи витебских художников .....	17
<i>Коротина Н.А.</i> Творческая и педагогическая деятельность А.Б. Корженевской как ведущего представителя национальной школы концертмейстерского мастерства .....	22
<i>Лоллини А.Д.</i> Интегративные возможности искусства на примере павильонов Китайской Народной Республики в условиях венецианских биеннале .....	27
<i>Медвецкий А.В.</i> Женский образ как символ времени в станковой живописи Беларуси 1950–1960-х годов .....	32
<i>Ян Пэйхань.</i> Представление современного искусства Китая в рамках основных проектов Венецианской биеннале (1993–1999) .....	37
<i>Папроцкая А.Ю.</i> Взаимодействие искусств и структура репрезентации артефакта в экспозиции художественного музея .....	42
<i>Юань Мэнжо.</i> Влияние цифровых технологий на современные художественные практики .....	47
<i>Герасимов А.А.</i> Эстетика минимализма в дизайне современных графических знаков .	51
<i>Ван Юекай.</i> Воплощение мифа о сотворении мира в европейской и китайской живописи: компаративный анализ .....	56
<i>Цинь Линлин.</i> Художественные особенности китайских и европейских вееров: сравнительная классификация .....	61
<i>Филиппенко Н.А.</i> Художественные особенности советских печатных тканей 1920–1930-х годов .....	67

**Культурология**

<i>Смоликова Т.М.</i> Техника и технологии в ретроспективе общественных трансформаций: эволюционный аспект .....	71
<i>Мао Юнпэн.</i> Динамизм и универсальность китайской моды .....	77

**Педагогика**

<i>Вэй Юеюе.</i> Компетентностный подход в подготовке педагогов-хормейстеров в учреждениях высшего образования Республики Беларусь .....	82
<i>Глазырина Л.Д., Нижникова А.Б.</i> Страницы жизни и творческой деятельности Тамары Николаевны Нижниковой .....	90

<b>Хроника</b> .....	94
----------------------	----

<b>Сведения об авторах</b> .....	96
----------------------------------	----

## CONTENTS

### Art Studies

<i>Tsybulsky M.L.</i> Artist Valentsyna Lyahovich: on the Move to New Creative Perspectives .....	5
<i>Karpekin K.R.</i> Photographs of A.I. Memus as a Way of Illustrating Belarusian Urban and Rural Images .....	12
<i>Medvetsky S.V.</i> The Theme of the Great Patriotic War in the Easel Painting of Vitebsk Artists .....	17
<i>Korotina N.A.</i> The Creative and Pedagogical Activities of A.B. Korzhenevskaya as a Leading Representative of the National Concertmaster School .....	22
<i>Lollini A.D.</i> Integration Opportunities of Art on the Example of the Pavilions of the People's Republic of China in the Venice Biennale Space .....	27
<i>Medvetsky A.V.</i> The Female Image as a Symbol of Time in the 1950s–1960s Belarusian Easel Painting .....	32
<i>Yang Peihan.</i> Representation of Chinese Contemporary Art within the Framework of the Main Projects of the Venice Biennale (1993–1999) .....	37
<i>Paprotskaya A.Yu.</i> Interaction of Arts and the Structure of the Artefact Presentation in the Art Museum Exhibition .....	42
<i>Yan Mengruo.</i> The Influence of Digital Technologies on Contemporary Artistic Practices .....	47
<i>Gerasimov A.A.</i> Aesthetics of Minimalism in the Design of Modern Graphic Signs .....	51
<i>Wang Yuekai.</i> The Embodiment of the Creation Myth in European and Chinese Painting: A Comparative Analysis .....	56
<i>Qin Lingling.</i> Artistic Features of Chinese and European Fans: Comparative Classification .....	61
<i>Filippenko N.A.</i> Main Artistic Features of Soviet Printed Fabrics of the 1920s–1930s .....	67

### Cultural Studies

<i>Smalikova T.M.</i> Engineering and Technology in the Retrospective of Social Transformations: the Evolution Aspect .....	71
<i>Mao Yunpeng.</i> Dynamism and Universality of Chinese Fascion .....	77

### Pedagogy

<i>Wei Yueyue.</i> Competence-Based Approach in Training of Choirmaster Teachers at Higher Education Establishments of the Republic of Belarus .....	82
<i>Glazyrina L.D., Nizhnikova A.B.</i> Tamara Nikolayevna Nizhnikova's Pages of Life and Creative Work .....	90

<b>Chronicle</b> .....	94
------------------------	----

<b>Information About the Authors</b> .....	96
--	----

УДК 75:7.071

## Мастачка Валянціна Ляховіч: у руху да новых творчых даляглядаў

Цыбульскі М.Л.

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

У гэтым годзе мастачка і педагог Валянціна Ляховіч адзначыла свой чарговы юбілей. Як заўжды без усялякай помпы і ўрачыстасцей, занятая падрыхтоўкай да чарговага мастацкага праекта і стварэннем новых кампазіцый. Артыкул прысвечаны аналізу творчасці гэтай вядомай беларускай мастачкі, этапам і асаблівасцям эвалюцыі яе творчасці, педагогічнай дзейнасці, стылістыцы і мове мастацкіх твораў.

Пра Валянціну Ляховіч у мастацкім асяроддзі рэспублікі здаецца ўжо даўно перасталі казаць як толькі пра выдатную і таленавітую акварэлістку. Мастачка ў апошнія дзесяцігоддзе зарэкамендавала сябе і як майстар манументальных, вялікіх па памерах жывапісных твораў, і як аўтар своеасаблівых і эфектных мастацкіх аб’ектаў.

Акварэль у чыстым выглядзе ці ў змешаных тэхніках на ўсіх этапах творчасці В. Ляховіч застаецца адным з улюбёных матэрыялаў. На працягу амаль двух дзесяцігоддзяў у работах мастачкі дамінуе рэалістычны накірунак, яна ў вялікай колькасці піша партрэты, пейзажы, нацюрморты, што вылучаюцца віртуознасцю выканання і высокім прафесійным майстэрствам. У другой палове 1980-х Валянціна Ляховіч усё часцей аддае перавагу асацыятыўна-вобразнай абстракцыі. Мастачка прапанаваў свой шлях ад выявы, яе элементаў да мастацкага вобраза. У кожнай канкрэтнай кампазіцыі творца імкнецца да адметнай формапластычнай канцэпцыі.

Аб’екты В. Ляховіч уяўляюць сабой арганічны сінтэз канцэпцыі вобраза і складанага каларыстычна і пластычна вырашанага аб’ёма. Серыйнасць творчасці прыводзіць мастачку да неабходнасці выкарыстання выставы-праекта як адзінага і цэласнага мастацкага выказвання. Значная роля ў праектах належыць не толькі асобным творам, але і экспазіцыі ў цэлым. Большасць з праектаў Ляховіч злучана з уласнай біяграфіяй мастачкі, так ці інакш закрэслае сюжэты з яе жыцця, успаміны пра родных і сяброў, разважанні.

**Ключавыя словы:** Валянціна Ляховіч, Віцебскі дзяржаўны педагогічны інстытут, мастацка-графічны факультэт, жывапіс, калаж, віцебская акварэль, вобраз, формапластычны эксперымент, рэалістычны накірунак, абстракцыя, канцэпцыя, аб’ект, “трэш-культура”, мастацкі праект, экспазіцыя.

(Искусство и культура. – 2025. – № 2(58). – С. 5–11)

## Artist Valentyna Lyakhovich: on the Move to New Creative Perspectives

Tsybulsky M.L.

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

This year, the artist and teacher Valentina Lyakhovich celebrated another anniversary. As always, without any pomp and ceremony, busy preparing another artistic project and creating new compositions. The article is devoted to the analysis of the work of this famous Belarusian artist, the stages and features of the evolution of her work, pedagogical activity, style and language of artistic works.

It seems that Valentina Lyakhovich in the artistic environment of the republic has long ceased to be talked about only as an excellent and talented watercolorist. In the last decade, the artist has established herself as a master of monumental, large-scale paintings, and as the author of original and spectacular artistic objects.

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

*Watercolor in its pure form, or in mixed techniques, at all stages of V. Lyakhovich's work, remains one of her favorite materials. For almost two decades, the artist's works have been dominated by a realistic direction; she has painted a large number of portraits, landscapes, and still lifes, distinguished by virtuosity of execution and high professional skill. In the second half of the 1980s, Valentina Lyakhovich increasingly preferred associative-figurative abstraction. The artist offers her own path from the image, its elements to the artistic image. In each specific composition, the artist strives for a distinctive form-plastic concept.*

*V. Lyakhovich's objects represent an organic synthesis of the concept of the image and a complex coloristic and plastically resolved volume. The seriality of creativity leads the artist to the necessity of using the exhibition-project as a single and integral artistic expression. A significant role in the projects belongs not only to individual works, but also to the exposition as a whole. Most of Lyakhovich's projects are connected with the artist's own biography, in one way or another touching on plots from her life, memories of family and friends, reflections.*

**Key words:** Valentina Lyakhovich, Vitebsk State Pedagogical Institute, Faculty of Art and Graphics, painting, collage, Vitebsk watercolor, image, form-plastic experiment, realistic direction, abstraction, concept, object, "trash culture", art project, exhibition.

(Art and Cultur. – 2025. – № 2(58). – P. 5–11)

Валянціна Ляховіч... Яе шлях у мастацтве вызначаны нястомнай працай і пошукам, жаданнем эксперыментавачь, ствараць нешта зусім новае. Яе творчае крэда – пазнанне, накіраванасць на мастацкае асэнсаванне свету і, канешне ж, сябе. Творчыя пазіцыі В. Ляховіч дастаткова выразна акрэсленыя, пазбаўленыя мудрагелістай філасафічнасці і эпатажнай вычварнасці, далёкія ад простага знешняга эфектнасці ці банальнай дэманстрацыі ўзроўню прафесійнага майстэрства. Шчырасць творчасці Валянціны Ляховіч і своеасаблівасць яе мастацкага мыслення найбольш ярка выражаюцца ў яе творах – жывапісных імпрывізацыях і пластычных эксперыментах з аб'ёмам, якія нібыта надзеленыя магічнай энергіяй прыцягваюць глядача. Калісьці ў друку Валянціну Ляховіч назвалі "бескампраміснай прыхільнай жацьця мастацтвам". І ў гэтым няма вялікага перабольшвання.

Мэта – прааналізаваць творчасць вядомай беларускай мастачкі Валянціны Ляховіч, выявіць этапы і асаблівасці эвалюцыі яе творчага шляху і педагогічнай дзейнасці, стылістыку і мову мастацкіх твораў.

**Мары дзяцінства.** Валянціна Ляховіч нарадзілася 3 мая 1945 года на станцыі Дзівенская Гатчынскага раёна Ленінградскай вобласці [1]. У 1948 годзе сям'я пераехала ў Віцебск, дзе жыла бацькоўская радня. У дзяцінстве Валянціна любіла маляваць, шмат капіравала прыгожыя каляровыя этыкеткі з яблыкамі, вінаградом, апельсінамі, якія прыносіў бацька. У час вучобы ў школе ёй падбалася перамалёўваць розныя рэпрадукцыі. "Калі бацькі купілі мне першыя акварэльныя фарбы "Нева", – узгадвае В. Ляховіч, – я іх нават пад падушку з сабой спаць клала"<sup>1</sup>.

Мара стаць мастаком нарадзілася мабыць пасля аднаго з назіранняў за працай студэнтаў

мастацка-графічнага факультэта, якія малявалі эцюды на беразе ракі Лучосы. Людзі, якія ўмеюць маляваць, здаваліся Валянціне Ляховіч незвычайнымі [2]. Пазней Валянціна займалася ў гуртку выяўленчага мастацтва пры ДOME піянераў і ў студыі пры педінстытуце. "Пра апошнюю, якую веў Дзмітрый Паўлавіч Генеральніцкі, я даведалася ад майго старэйшага сябра Валянціна, які працаваў мастаком у кінатэатры ў Лучосе. Разам з іншымі дарослымі самадзейнымі мастакамі я хадзіла ў гэту студыю, што знаходзілася ў будынку мастацка-графічнага факультэта на вуліцы Чэхава"<sup>2</sup>. Студыя стала для дзяўчыны першай сур'ёзнай школай засваення мастацкага рамяства. А сам Генеральніцкі прыкладам адданасці мастацтву: "ён жыў гэтым і працаваў разам з намі"<sup>3</sup>.

У агульнаадукацыйнай школе № 43, дзе вучылася Валянціна Ляховіч, яе творчыя захапленні падтрымлівалі. "Наш настаўнік матэматыкі Самуіл Уладзіміравіч Беленькі аднойчы нават прапанаваў паехаць з ім у турыстычна-спартыўны лагер. Але не як спартсменцы, а як юнай мастачцы. Там я сустрэлася з яшчэ адным вельмі цікавым чалавекам, для якога мастацтва было часткай яго жацьця, – дырэктарам школы № 3 Міхаілам Мацвеевічам Жураўковым. Даведаўшыся пра маю любоў да малявання, ён прапанаваў мне – дзяўчыны – разам пісаць эцюды. Мы падымаліся ў 4–5 гадзін раніцы і ішлі на возера. Садзіліся ў лодку, адпльвалі ад берага. Перад намі адкрывалася такая прыгажосць..."<sup>4</sup>.

**Мастацка-графічны факультэт.** Пасля заканчэння школы В. Ляховіч вырашыла паступаць на мастацка-графічны факультэт Віцебскага дзяржаўнага педагогічнага інстытута. "Так здарылася, што я паступала на факультэт два

<sup>1</sup> Інтэрв'ю з В. Ляховіч. Запіс 11.05.2025. Архіў М. Цыбульскага.

<sup>2</sup> З успамінаў В. Ляховіч. Запіс перадачы "Время АРТ" ТРК "Віцебск" ад 02.05.2020.

<sup>3</sup> Інтэрв'ю з В. Ляховіч. Запіс 11.05.2025. Архіў М. Цыбульскага.

<sup>1</sup> З успамінаў В. Ляховіч. Запіс перадачы "Время АРТ" ТРК "Віцебск" ад 02.05.2020.

разы. Першы раз мне паставілі тройку па малюнку. Нацюрморт сапраўды быў складаны, але прычына такой нізкай адзнакі была, як я зразумела пазней, не ў гэтым. Так ці інакш у мяне было жудаснае засмучэнне. Я моцна перажывала, таму што вельмі хацела вучыцца. Блукала ў начы па горадзе... І нейкі час нават маляваць да свайго любімага настаўніка Генеральніцкага не хадзіла..."<sup>5</sup>.

На мастацка-графічным факультэце Валянціна Ляховіч першапачаткова вучылася ў вядомага віцебскага мастака Івана Сталярова. Захапілася акварэльным жывапісам, засвоіла многія тэхнікі пісьма. “Сталяроў даў паняцце класічнай акварэлі, прывіў строгае стаўленне да натуры, да вывучэння тэхнікі” [3]. “Іван Міхайлавіч мяне хваліў за тое, што я вельмі дакладна перадавала колер, яго адценні. Адночы ён нават узяў мяне з сабой на студыю тэлебачання разам з маімі акварэльнымі работамі і работамі іншых студэнтаў...”<sup>6</sup>.

Важную ролю ў спасціжэнні В. Ляховіч асноў мастацтва і творчасці адыграў Фелікс Гумен. “Я не вучылася ў Ф. Гумена і толькі аднойчы ў час студэнцтва была разам з ім на пленэры. Аднак знаёмства з творчасцю гэтага мастака, манерай яго жывапісу моцна паўплывала на мяне. Можна ўвогуле сказаць, што на факультэце папулярнасць акварэлі пайшла ад Гумена”<sup>7</sup>. Сапраўды Фелікс Гумен прынёс у акварэль экспрэсію, дынаміку, раскаванасць. Яго манера была зусім не падобнай на тое, што рабілі іншыя акварэлісты. Многія мастакі, у тым ліку і Валянціна Ляховіч, актыўна пераймаюць акварэльныя прыёмы Гумена. Пад уплывам яго творчасці студэнтка пачала эксперыментавалі.”

Творчая дзейнасць пачалася ўжо на другім курсе. Валянціне Ляховіч нават удалося трапіць са сваёй акварэльнай работай на рэспубліканскую маладзёжную мастацкую выставу. У той час падобная магчымасць была пераважна ў выпускнікоў мастацкіх устаноў і прафесійных мастакоў. “Добра памятаю, што на гэту выставу быў адабраны пейзаж, напісаны мною ў раёне фабрыкі «КІМ». Гэты твор нават потым надрукавалі ў газеце”<sup>8</sup>.

Вучоба ў інстытуце Валянціне Ляховіч падабалася. “Я любіла жывапіс і малюнак. Але не толькі. Мяне вельмі цікавіла гісторыя мастацтва, паколькі ўжо ў той час я разумела, што веданне гісторыі мастацтва надзвычай важнае для мастака. Вялікую ролю ў перыяд

навучання для нас – студэнтаў мела наведванне выстаў”<sup>9</sup>.

Перад выхадам на дыплом, па словах В. Ляховіч, яна ўжо цалкам была пад уплывам творчасці Ф. Гумена. “Гэта не дзіўна. Калі назіраеш за тым, як Гумен піша, хочацца гэта рабіць так, як ён. І дыпломную работу я хацела выконваць пад яго кіраўніцтвам. Але загадчык кафедры сказаў мне, што мяне бярэ І. Сталяроў. Спрачацца з гэтым я не магла. Тэма дыпломнай работы была зацверджана – «Наваполацк – горад вялікай хіміі». Я ездзіла ў Наваполацк, пісала эцюды, працавала над кампазіцыямі. Канешне ж, тэхніка пісьма была даволі эксперыментальная, я выкарыстоўвала змывы, зрывы фарбы, умоўнасці... Калі практычна ўсё было зроблена і трэба было атрымаць допуск да абароны, я даведалася, што Сталяроў адмаўляецца мяне браць. Плячо падставіў Ф. Гумен”<sup>10</sup>.

Абарона дыпломнай работы прайшла паспяхова. Рэцэнзент, якім быў вядомы беларускі акварэліст Г.Ф. Шутаў, адзначаў майстэрскае валоданне акварэльнай тэхнікай, умелае выкарыстанне колеравых суадносін. Прапануючы выдатную адзнаку за дыпломную работу В. Ляховіч, ён пісаў: “З пункту гледжання кампазіцыйнай пабудовы кожны аркуш задуманы цікава і цалкам уся серыя ўяўляе сабой адзіны гарманічны твор (...) Валянціна Ляховіч – сапраўдны майстар акварэлі”<sup>11</sup>.

Пасля заканчэння інстытута ў 1969 годзе В. Ляховіч пяць гадоў працавала ў Віцебскіх мастацка-вытворчых майстэрнях. “Праца на мастацкім камбінаце – гэта было не мае. Я ніколі не любіла пісаць шрыфты, а там такой працы было вельмі многа. Але ж я прызнавала мастацтвам толькі жывапіс. Усё астатняе лічыла звычайнай халтурай”<sup>12</sup>. Менавіта таму акварэльная творчасць у В. Ляховіч у гэты перыяд была на першым месцы. Гэты час адметны яе прыхільнасцю да працы ў галіне рэалістычнага жывапісу, прынёс ёй славу высокапрафесійнага майстра акварэлі. Але, як адзначае сама мастачка, “ён не мог адказаць на пытанні, якія паўсталі перада мной...” [3]. “Гэта быў «натуралістычны» перыяд у маёй творчасці. І я ўсё больш пачынала адчуваць, што гэта не маё. Я хачу рабіць інакш, па-свойму...”<sup>13</sup>.

**Выкладчыцкая праца.** Асноўную частку свайго жыцця (больш за 25 гадоў) Валянціна

<sup>5</sup> Інтэрв’ю з В. Ляховіч. Запіс 11.05.2025. Архіў М. Цыбульскага.

<sup>6</sup> Тамсама.

<sup>7</sup> З інтэрв’ю В. Ляховіч. Запіс 2005. г. Архіў М. Цыбульскага.

<sup>8</sup> Інтэрв’ю з В. Ляховіч. Запіс 13.05.2025. Архіў М. Цыбульскага.

<sup>9</sup> З інтэрв’ю В. Ляховіч. Запіс 2005 г. Архіў М. Цыбульскага.

<sup>10</sup> Інтэрв’ю з В. Ляховіч. Запіс 11.05.2025. Архіў М. Цыбульскага.

<sup>11</sup> З рэцэнзіі на дыпломную работу студэнткі. Рэцэнзент Г.Ф. Шутаў. 28 мая 1969 г. Архіў М. Цыбульскага.

<sup>12</sup> Інтэрв’ю з В. Ляховіч. Запіс 13.05.2025. Архіў М. Цыбульскага.

<sup>13</sup> З інтэрв’ю В. Ляховіч. Запіс 2005 г. Архіў М. Цыбульскага.

Ляховіч выкладала на кафедры выяўленчага мастацтва ВДПІ. “Мяне запрасілі ў інстытут пасля таго, як я прадставіла на адной з выстаў серыю даволі вялікіх па памерах і вельмі ўдалых партрэтаў з наттуры”<sup>14</sup>.

Пра працу на мастацка-графічным факультэце ў самой В. Ляховіч спрэчныя ўспаміны. Адно яна падкрэслівае заўжды: “Я любіла працаваць са студэнтамі. І мне здаецца, яны любілі мяне. На гурток па акварэлі прыходзіла многа студэнтаў. Яны ведалі як мяне «завесці». Уцягвалі ў размову – і я гадзіну ці дзве ім нешта раскажвала пра мастацтва, пакуль у мяне не пачынаў садзіцца голас... Але ж я радавалася, калі бачыла ў вачах студэнтаў зацікаўленасць, жаданне займацца мастацтвам. А ўжо калі чалавек таленавіты, я гатова была распластацца і падтрымаць яго. Я магла да доктара не пайсці, але да студэнтаў на дадатковыя заняткі – абавязкова”<sup>15</sup>.

Сістэма і метады працы са студэнтамі на занятках у Ляховіч былі выпрацаваны зыходзячы з уласнага асэнсавання ролі асобы ў мастацтве. “Я разумела, што нельга навязваць студэнтам нейкую канкрэтную манеру, ламаць індывідуальнасць. Некаторыя мае калегі былі з’арыентаваны толькі на засваенне акварэльных прыёмаў. Але ж «голы» прыём нічога не варты, ён бессэнсоўны... Варта вучыць канструктыўна мысліць. Трэба выходзіць пачуццё густу, колеру. Я ніколі не прытрымлівалася шаблонаў, стандартаў у методыцы навучання мастацтву, не навязвала сваё бачанне наттуры, свае погляды. Мне хацелася, каб у работах маіх вучняў былі іх уласныя эмоцыі...”<sup>16</sup>.

У перыяд працы выкладчыкам Валянціна Ляховіч шмат часу прысвячала самаадукацыі, чытала, наведвала музеі і выставы, аналізавала свае погляды на мастацтва і творчасць розных мастакоў. У кола зразумелых для яе творцаў далёка не адразу трапілі вядомыя прадстаўнікі авангарда, эксперыментатары. “Мастак, як і педагог, вучыцца ўсё жыццё. Час ідзе, нешта змяняецца і трэба пастаянна сваю кваліфікацыю павышаць”<sup>17</sup>.

Да вучняў і асабліва тых, хто прыходзіў да яе ў гурток акварэлі, Валянціне Ляховіч больш за ўсё хацелася данесці ідэю, што “мастацтва – гэта заўжды цяжка. Я вельмі спадзявалася, што сапраўды зацікаўленыя студэнты павінны былі гэта зразумець”<sup>18</sup>. Пазней, абмяркоўваючы з мастацтвазнаўцай А. Ге ідэю выставы “Настаўнік і вучні”, “мастачка згадвала яе

рабочую назву «Майстэрня», падкрэсліваючы той факт, што для самой В. Ляховіч гэта не «парад дасягненняў» і аўтарытарная пазіцыя настаўніка, а раўнапраўе любой творчасці” [4].

Некалькі гадоў пасля выкладання на кафедры ў інстытуце В. Ляховіч працавала выкладчыцай у Дзіцячай мастацкай школе г. Віцебска. “Мне здаецца, што са шмат якімі вучнямі я пасябрала і натхніла іх на творчасць. Я любіла выходзіць з дзецьмі на пленэр, дзе заўжды прымушала іх многа працаваць...”<sup>19</sup>.

**Акварэль: шлях ад рэалістычнага вобраза да абстракцыі.** Акварэль у чыстым выглядзе ці ў змешаных тэхніках на ўсіх этапах творчасці В. Ляховіч заставалася адным з улюбёных матэрыялаў. У акварэлі жывапісец заўжды высока цаніла яе рухомасць, пластычнасць, каларыстычнае багацце, магчымасць эксперыментавання.

На першым этапе творчасці мастачка шмат пісала з наттуры. Партрэты, пейзажы, нацюрморты гэтага часу вылучаюцца віртуознасцю выканання і высокім прафесійным майстэрствам. Асабліваю ўвагу В. Ляховіч надавала працы з колерам, засваенню розных тэхнік акварэлі. У партрэтах мастачка ўважліва ставілася да перадачы характару, псіхалагічнага стану мадэлі. Творчая актыўнасць і высокі прафесіяналізм дазволілі В. Ляховіч у 1973 годзе стаць сябрам Саюза мастакоў СССР [1].

На працягу амаль двух дзесяцігоддзяў рэалістычны накірунак займае цэнтральнае месца ў творчасці В. Ляховіч. Яе кампазіцыі вылучаюцца арыгінальнасцю каларыстычных рашэнняў, паэтычным і лірычным характарам вобразаў. Нягледзячы на жыццёвую канкрэтыку і апавядальнасць гэтых работ, яны далёкія ад ілюстратыўнасці. Мастачка шукае квінтэсэнцыю эмацыянальна-выразнага вобраза, непаўторную асацыятыўнасць. Працы В. Ляховіч гэтага часу “сведчаць аб яе неардынарнай адоранасці і апантанасці мастацтвам акварэлі. Шматлікія партрэты і пейзажныя кампазіцыі мастачкі – яскравыя прыклады выразнай пластычнай манеры, глыбокіх прафесійных ведаў акварэльнай тэхнікі” [5].

Валянціна Ляховіч прымае ўдзел у шэрагу Усесаюзных выстаў акварэлі, рабоце Усесаюзнай творчай групы акварэлістаў. “Мне пашанцавала трапіць ва Усесаюзную групу і пабываць на працягу сарака дзён у розных гарадах. Асабліва ўразлілі Свядлоўск, Урал... Тая рэальнасць была нам незнаёмай. Доменныя печы, індустрыяльныя ландшафты захаплялі. Я пісала без падрыхтоўчага малюнка, самааддана працавала над партрэтамі

<sup>14</sup> Інтэрв’ю з В. Ляховіч. Запіс 11.05.2025. Архіў М. Цыбульскага.

<sup>15</sup> Інтэрв’ю з В. Ляховіч. Запіс 13.05.2025. Архіў М. Цыбульскага.

<sup>16</sup> Тамсама.

<sup>17</sup> З інтэрв’ю В. Ляховіч. Запіс 2005 г. Архіў М. Цыбульскага.

<sup>18</sup> Інтэрв’ю з В. Ляховіч. Запіс 11.05.2025. Архіў М. Цыбульскага.

<sup>19</sup> Інтэрв’ю з В. Ляховіч. Запіс 11.05.2025. Архіў М. Цыбульскага.

сталевараў. Знаёмства ў гэтай групе з мастакамі з Прыбалтыкі для майго самаразвіцця было вельмі каштоўным. У групе быў эстонскі графік Аляксандр Пілар, які не толькі шмат расказваў нам пра творчасць, але і дэманстраваў вольнае валоданне мастацкімі матэрыяламі”<sup>20</sup>.

У творах пачатку 1980-х В. Ляховіч звычайна “не ілюструе думку, а стварае эмацыянальна-вобразную карціну быцця, у якой ёсць месца і прамому апавяданню, і хуткай асацыяцыі, і працягламу разважанню” [6]. Паступова ў творчасці мастачкі змяняецца функцыя колеру, які набывае сэнсаўтваральны характар. “Прайшоўшы цяжкі шлях пераадолення натуралізму колеру (для многіх непераадольны), Валянціна Ляховіч узбагаціла прыродны каларыстычны дар сапраўднаю музыкаю тонаў...” [7].

Але ж як прызнаецца сама мастачка: “У мяне такая натура: мне хутка надакучае займацца адным і тым жа. Я шукаю... Я хачу, каб праца была падпарадкавана маёй ідэі”<sup>21</sup>. На чарговым этапе сваёй творчасці В. Ляховіч нібы адмаўляецца ад адлюстравання прасторы, сюжэтных матываў, выкарыстоўвае стылізацыю. На змену рамантычным пейзажам і рэалістычным партрэтам прыйшлі “кампазіцыі, якія дэманструюць глыбокую цікавасць аўтара да жывапіснай мовы, аналізу яе элементаў” [6].

У другой палове 1980-х Валянціна Ляховіч усё часцей аддае перавагу асацыятыўна-вобразнай абстракцыі. “Абстракцыя дала мне бязмежную свабоду ў творчасці”<sup>22</sup>. Акварэльныя аркушы мастачкі ўраджаюць поліфанічнасцю вобразаў, складанымі спалучэннямі колераў, незвычайнымі трансфармацыямі і мігаценнем пластычных форм, шматграннасцю фактур. Пры гэтым В. Ляховіч не губляе і ўласцівыя ёй лірычны настрой, і рамантычную танальнасць вобразнага поля. У сваіх кампазіцыях яна стварае свой СВЕТ, адметны жывапіснасцю і своеасаблівай архітэктонікай. Усё часцей пошукі новай вобразнасці вядуць да ўжывання змешанай тэхнікі, калажа. Шматкроць распрацоўваючы той ці іншы матыв, В. Ляховіч заўжды імкнецца да лаканічнасці кампазіцыі, чысціні і свежасці жывапіснага ладу, нечаканай пабудовы вобразнасці.

Каларыстычныя імправізацыі мастачкі – гэта не проста гульня з матэрыялам, а свядомы пошук кампазіцыйнай структуры і колера-пластычнага рашэння твора. Мастачка ніколі прынцыпова не адмаўлялася ад вобразаў

навакольнага свету. У шэрагу яе жывапісных кампазіцый немагчыма не заўважыць своеасаблівых праекцый, “ценяў” рэальных аб’ектаў. В. Ляховіч атрымлівае першапачатковы штуршок ад вобразнай сутнасці саміх рэчаў. Форма і колер аб’ектаў рэальнага асяроддзя задаюць жывапісную інтанацыю, уладзе якой мастачка цалкам падпарадкоўваецца і, трапяткова прытрымліваючыся яе, “імчыць” у прастору колеру. Пры гэтым рэальныя вобразы свету ператвараюцца, трансфармуюцца ў прасторы, распадаюцца і складаюцца зноў ужо на яе аркушах. В. Ляховіч адыходзіць ад ілюзіяністычнай вобразнасці, чым адразу разбурае традыцыйную схему ўспрыняцця твора гледачом, скіраваную на ідэнтыфікацыю рэчаў. Мастачка прапануе свой шлях ад выявы, яе элементаў да мастацкага вобраза. У кожнай канкрэтнай кампазіцыі В. Ляховіч імкнецца да адметнай формапластычнай канцэпцыі. “Яна не адваргае рэальнасці і не фетышызуе абстрактнасць, а ўвасабляе адзінства роўнавялікіх пачаткаў, напайнае свае пошукі моцным сплавам формы і зместу, глыбокаю інтуіцыяй разумеючы, што і аддаленая рэальнасць пакідае ў абстрактным свой магічны знак” [7].

У пачатку 2000-х даследчыкі творчасці В. Ляховіч адзначаюць: “Асаблівасць акварэляў Валянціны Ляховіч – у іх шматслойнасці, як вобразнай, так і тэхнічнай, якая надае ім палімпсестны характар. У іх, як у старажытных кодэксах, напісаных на ўжо былым ва ўжыванні пергаменце са слядамі папярэдніх тэкстаў, прысутнічае магія шматразовага да іх звароту, карпатлівага тварэння мастацкага вобраза...” [8]. Кожны новы твор Валянціны Ляховіч гэтага перыяду “яшчэ адно адкрыццё прасторы колеру і яго гармоніі. Прасторы бязмежнай і захапляльнай, неакрэсленай толькі палітрай простых чалавечых пачуццяў, патрабуючай канцэнтрацыі ўсёй духоўнай энергіі гледача” [5]. Гэта відавочна “ў мільгаценні цытат сусветнай культурнай спадчыны, твораў сучасных мастакоў, у аўтацытаванні ўласных твораў і міфалогіі, у разгортванні цыклаў-серый” [4]. Вобразы ў большасці яе акварэляў нібыта паўстаюць “з хаосу паўсядзённых спраў, інфармацыйнага патоку сучаснасці і магічнай цензуры бессвядомага Мастака-дэміурга [9]. Жывапіс В. Ляховіч – “гэта паэзія і музыка поглядаў, жэстаў, рухаў, дзеянняў, увасобленая ў колеры” [10].

Мова яе твораў, якая знешне здаецца стыхійнай і хаатычнай, на самай справе дасканалая прадумана. Спалучэнне жывапіснай экспрэсіі, вытанчаных і гарманічных каларытаў, узмоцненае дзіўным і няўлоўным

<sup>20</sup> Інтэрв’ю з В. Ляховіч. Запіс 13.05.2025. Архіў М. Цыбульскага.

<sup>21</sup> З успамінаў В. Ляховіч. Запіс перадачы “Время ART” ТРК “Віцебск” ад 02.05.2020.

<sup>22</sup> Тамсама.

зьяннем жывапіснай фактуры... Мастачка вольна карыстаецца акварэллю, зусім не клапаціцца аб яе празрыстасці ці чысціні, “зрывае” колер, драпае паперу. Адметным прыёмам творчага пошуку Ляховіч з’яўляецца акварэльнае змыванне: “Змыў тым добры, што яго не прыдумаеш. Нельга планаваць вынік” [7]. Мастачка не баіцца адкрытага ўльтрамарыну, ізумрудна зялёнай фарбы, нават флюарэсцэнтных. “Я люблю, як фарбы часам свяціліся, – адзначае В. Ляховіч. – Даволі часта спецыяльна не прыдумваю малюнак, а проста з захапленнем шукаю новую каларыстычную інтэрпрэтацыю ўжо некалі створанай кампазіцыі”<sup>23</sup>. Некаторыя яе творы сваёй манументальнасцю і фактурай “нагадваюць фрэскі. Гэтаму ў значнай ступені садзейнічаюць эксперыменты з адбіткамі фактур і складаня манатыпіі” [10]. Шматлікія творы В. Ляховіч камбінуюць жывапіс і калаж, элементамі якога становяцца нават фотафрагменты твораў, што раней былі зроблены мастачкай.

**Аб’екты і праекты.** З’яўленне аб’ёмных форм у В. Ляховіч можна лічыць даволі арганічнай з’явай для яе творчасці. Мастачка свядома рухалася ад калажаў і асамбляжаў да прасторавых аб’ектаў, скульптуры. “Мне надакучылі плоскія карцінкі на сценах. Мне захацелася выйсці ў аб’ём і расфарбаваць яго”<sup>24</sup>. І разам з тым В. Ляховіч не адразу прыйшла да ўсяго таго, што глядач бачыць на яе выставах сёння. Сваю ролю ў гэтым адыгралі паездкі за мяжу, удзел у мастацкіх пленэрах, дыялогі з мастакамі, наведванне музеяў і выстаў сучаснага мастацтва.

Аб’екты В. Ляховіч уяўляюць сабой арганічны сінтэз канцэпцыі вобраза і складанага каларыстычна і пластычна вырашанага аб’ёма. Выкарыстанне ёю ў сваёй творчай практыцы элементаў “трэш-культуры” (смецця) ставіць перад мастачкай даволі спецыфічныя задачы, прымушае нават думаць інакш, чым гэта ўласціва творцам, якія працуюць з традыцыйнымі пластычнымі матэрыяламі. Для В. Ляховіч выкінутыя на сметнік рэчы – гэта “збор пакінутых, амаль жывых вобразаў”, “выдатны формаўтваральны матэрыял” [11, с. 106]. “Канешне ж, старыя рэчы, яны самі пра сябе апавядаюць. Там ёсць нейкая боская энергія”<sup>25</sup>. Як сапраўдны прадстаўнік постмадэрнізму, В. Ляховіч у сваіх творчых практыках кіравана не проста на эксперымент, а на стварэнне канцэптualiных аб’ектаў.

Разам з тым Валянціна Ляховіч падкрэслівае, што, працуючы над уласнымі аб’ектамі, праз прызму ўласнай фантазіі яна звяртае ўвагу на тое, каб твор у выніку быў падпарадкаваны класічным законам мастацтва: у архітэктоніцы, рытмічнай арганізацыі, сваім каларыстычным рашэнні. Безумоўна, многае ў творчасці мастачкі трымаецца на “інтуіцыі як метадзе бачання, своеасаблівым пазнанні, якое не патрабуе тлумачэнняў у рацыяльных і лагічных катэгорыях. Менавіта гэта і складае атмасферу загадкавасці і рамантычнасці” [10].

У адрозненне ад большасці твораў трэш-арта, або джанк-арта (“смеццевага мастацтва”), аб’екты В. Ляховіч пазбаўлены вычварнай эпатажнасці, скандальнасці, правакатыўнасці, пратэстнасці, ды і ўвогуле нейкіх намёкаў на тэму экалогіі і рацыянальнага выкарыстання рэсурсаў. Для В. Ляховіч смецце хутчэй зручны і даступны вобразны, формапластычны матэрыял. Гэта не азначае, што мастачка не разлічвае на навацыйнасць свайго творчага выказвання, магчыма нават яго парадаксальнасць, не імкнецца прыцягнуць увагу гледача да нейкай сацыяльнай тэмы ці праблемы, за прасіць да важнай дыскусіі.

Серыйнасць у творчасці прыводзіць В. Ляховіч да неабходнасці выкарыстання выставы-праекта як адзінага і цэласнага мастацкага выказвання. Значная роля пры гэтым належыць не толькі асобным творам, але і экспазіцыі ў цэлым. Большасць з праектаў В. Ляховіч злучана з яе уласнай біяграфіяй, так ці інакш закранае сюжэты з яе жыцця, успаміны пра родных і сяброў, разважанні... “Практычна ўсе мае творы адлюстроўваюць свет маіх пачуццяў, маю душу!”, – адзначае В. Ляховіч.

Звычайна над любым праектам мастачка працуе па некалькі месяцаў. Кожны праект Валянціны Ляховіч унікальны, падкрэслена аўтарскі, ствараецца для канкрэтнай экспазіцыйнай прасторы. “Я вырашаю экспазіцыю як карціну. Нічога выпадковага не павінна быць”<sup>26</sup>. Яшчэ на стадыі планавання праекта В. Ляховіч прадумвае экспазіцыю, шукае алгарытм выставачнай прасторы, месца для кожнага экспаната. У адных праектах яна драпіруе вокны папяровымі вітражамі, у іншых выкарыстоўвае штучнае святло, як дадатковы сродак выразнасці, размяшчае па ўсім перыметры выставачнай залы аб’екты, фотаздымкі... Для В. Ляховіч выстава – гэта своеасаблівы мастацкі трансформер, у якім яна з лёгкасцю нешта змяняе. Глядач на выставе нібыта акупаецца ўнутр канцэптualiна-вобразнага поля, якое створана

<sup>23</sup> Інтэрв’ю з В. Ляховіч. Запіс 2005 г. Архіў М. Цыбульскага.

<sup>24</sup> З успамінаў В. Ляховіч. Запіс перадачы “Время АРТ” ТРК “Віцебск” ад 02.05.2020.

<sup>25</sup> Інтэрв’ю з В. Ляховіч. Запіс 13.05.2025. Архіў М. Цыбульскага.

<sup>26</sup> З успамінаў В. Ляховіч. Запіс перадачы “Время АРТ” ТРК “Віцебск” ад 02.05.2020.

мастачкай, становіцца паўнавартасным сутворцам і актыўным удзельнікам “дыялога” з ёй.

Рэверсіўныя стратэгіі В. Ляховіч і яе падыходы да канвертацыі формы і прасторы добра вядомыя арганізатарам выстаў мастачкі. Асабліва выразна гэта праявілася ў экспазіцыі “Арт Прасторы” (Віцебск, вул. Талстога 7), якую майстар ператварыла па сутнасці ў эксперыментальную творчую лабараторыю.

Сярод шэрагу значных праектаў Валянціны Ляховіч варта прыгадаць “Стоўп-а-тварэнне бяссонных начэй” (2013, Магілёўскі абласны мастацкі музей імя П.В. Масленікава), “Радня” (2014, Віцебскі абласны краязнаўчы музей), “Кола жыцця” (2015, Віцебскі абласны краязнаўчы музей), “Жыццё колеру на паперы” (2015, Арт-цэнтр Марка Шагала), “Палімпсесты Валянціны Ляховіч” (2017, Полацкая мастацкая галерэя), “Зваротная сувязь” (2017, Віцебскі цэнтр сучаснага мастацтва), “Зацьменне” (2019, Мастацкая галерэя, Полацк), “Сіні тралейбус” (2020, Віцебскі мастацкі музей), “Аберацыі святла” (2020, Карцінная галерэя Г.Х. Вашчанкі, Гомель), “Залежнасць” (2021, Палац мастацтваў, Мінск), “Лучаскія экзерсісы” (2021, Арт-цэнтр Марка Шагала), “Стих и Я” (2021, Канцэртная зала “Віцебск”), “Трансфармацыя” (2024, Полацкая мастацкая галерэя).

Немагчыма нават пазначыць увесь дыяпазон тэм і вобразаў, да якіх В. Ляховіч звяртаецца ў сваёй творчасці, што становяцца асновай яе праектаў. Гэта і неабдымныя па сваім значэнні экзістэнцыяльныя тэмы, і звычайныя праблемы сучаснага жыцця, і тое, што захоўваецца ў лабірынтах памяці мастачкі. Аснову вобразаў нярэдка ствараюць вядомыя архетыпы, сімвалы, сакральныя вобразы, знакі і, разам з тым, вобразы сучаснікаў, прыродныя матывы, гарадскія краявіды. “Вельмі моцна на мяне ўплывае музыка, – падкрэслівае В. Ляховіч. – У жывым выкананні асабліва. Пры гэтым я люблю любую добрую музыку: і рок, і класіку”<sup>27</sup>. Увогуле класіка, асабліва ў мастацтве выяўленчым, для В. Ляховіч выдатны трыгер абуджэння аўтарскай вобразнасці. Мастачка “не толькі зберагла ў душы трапяткую ўдзячнасць класіцы, але і па сёння жыве яе рэмінісцэнцыямі” [7]. Невыпадкова на працягу розных перыядаў творчасці В. Ляховіч у назвах яе кампазіцый сустракаюцца імёны Феафана Грэка, Васіля Кандзінскага, Альбрэхта Дзюрара, Мікеланджала, Пабла Пікаса і іншых.

Агляд эвалюцыі творчасці мастачкі можна завяршыць словамі самой В. Ляховіч: “Мастак,

як і ўсё мастацтва, не можа стаяць на месцы, ён павінен развівацца. Гэта доўгі працэс. Роля эксперыментаў на гэтым шляху вызначальная. Але і яны не гарантуюць поспеху. Дасягнуць вышыняў у мастацтве не проста”<sup>28</sup>.

**Заклучэнне.** Пра Валянціну Ляховіч у мастацкім асяроддзі рэспублікі здаецца ўжо даўно перасталі казаць як толькі пра выдатную і таленавітую акварэлістку. Мастачка ў апошнія дзесяцігоддзе зарэкамендавала сябе і як майстар манументальных, вялікіх па памерах жывапісных твораў, і як аўтар своеасаблівых і эфектных мастацкіх аб’ектаў. Але В. Ляховіч не проста вельмі адметная асоба ў беларускім мастацтве, яе творчасць выглядае вельмі годна і прэзентацыйна ў сусветным кантэксце, паколькі сапраўдны талент працуе ў актуальным полі сучаснага мастацтва.

Незадаволенасць аднойчы ўжо знойдзеным вядзе да таго, што Валянціна Ляховіч нярэдка звяртаецца да раней створаных работ, і ўносіць змены як у асобныя дэталі, так і цалкам перапрацоўвае твор. “Відавочна, выдумляць заўжды цяжка. Але ж для мяне гэта натуральны стан, мне проста патрэбна супраціўленне тэмы” [10]. Валянціна Ляховіч больш за ўсё імкнецца “не стаміцца думаць, рабіць нешта новае”<sup>29</sup>. А галоўнае – ёй хочацца тварыць. “Я атрымліваю задавальненне ад працы. Мне ўтульна ў маёй майстэрні. Тут мяне чакае тое, што я хачу зрабіць, тое, што люблю!”<sup>30</sup>.

#### ЛІТАРАТУРА

1. Цыбульскі, М.Л. Ляховіч Валентина Антоновна / М.Л. Цыбульскі // Регионы Беларуси: энцикл.: в 7 т. / редкол.: Т.В. Белова (гл. ред.) [и др.]. – Минск: Беларус. Энцикл. імя П. Броўкі, 2011. – Т. 2: Витебская область. Кн. 2. – С. 95.
2. О современном искусстве и о тех, кто его делает: Валентина Ляхович. – URL: <https://artkurator.com/arts/Liahovich.html> (дата звароту: 13.03.2025).
3. Ляховіч, В. О себе / В. Ляховіч // Валентина Ляховіч. Каталог. – Витебск, 2001. – С. 1.
4. Ге, А.С. “Новая шчырасць” Валянціны Ляховіч / А.С. Ге // Искусство и культура. – 2019. – № 3. – С. 48–53.
5. Цыбульскі, М. Дэзінформы колеру / М. Цыбульскі // Беларусь. – 2001. – № 8. – С. 56.
6. Лазаренко, С. Валентина Ляховіч / С. Лазаренко // Валентина Ляховіч. Живопись. Графика. – Витебск, 1991. – С. 1.
7. Прускі, А. Магічны знак аддаленай рэальнасці / А. Прускі // Мастацтва. – 1997. – № 8. – С. 23–24.
8. Вакар, Л. Акварельны палімпсест Валентины Ляховіч / Л. Вакар // Бюлетень Музея Марка Шагала. – Витебск, 2006. – Вып. 14. – С. 7–11.
9. Вакар, Л. Космос – Природа – Дом / Л. Вакар // Наше наследие. – 2010. – № 96. – С. 150–151.
10. Цыбульскі, М. Трыумф фантазіі, пачуццяў, інтуіцыі / М. Цыбульскі // Культура. – 2005. – 25 чэрв.–1 ліп. – С. 7.
11. Ляховіч, В. Живопись. Инсталляции. Объекты [Изома-териал]: [альбом] / В. Ляховіч; сост., авт. текста Е.С. Ге. – Минск: Медисонт, 2018. – 215 с.

Паступіў у рэдакцыю 15.05.2025

<sup>27</sup> Інтэрв’ю з В. Ляховіч. Запіс 11.05.2025. Архіў М. Цыбульскага.

<sup>28</sup> Інтэрв’ю з В. Ляховіч. Запіс 13.05.2025. Архіў М. Цыбульскага.  
<sup>29</sup> З успамінаў В. Ляховіч. Запіс перадачы “Время АРТ” ТРК “Віцебск” ад 02.05.2020.

<sup>30</sup> Інтэрв’ю з В. Ляховіч. Запіс 13.05.2025. Архіў М. Цыбульскага.

## Фотаздымкі А.І. Мемуса як сродак адлюстравання гарадскіх і сельскіх вобразаў Беларусі

Карпекін К.Р.

Установа “Дзяржаўны архіў Віцебскай вобласці”, Віцебск

У артыкуле аналізуецца фотаздымкі мастака і краязнаўцы А.І. Мемуса, на якіх адлюстраваны населеныя пункты Беларусі. Згаданыя фатаграфіі былі зроблены ў перыяд другой паловы 1970-х – 1990-я гг. у час падарожжаў па краіне, і зараз у значнай колькасці яны захоўваюцца ў асабістым фондзе А.І. Мемуса Дзяржаўнага архіва Віцебскай вобласці. Даследаваныя здымкі з’яўляюцца каштоўнымі крыніцамі па гісторыі забудовы беларускіх гарадоў, мястэчак і вёсак, бо на іх утрымліваюцца выявы мураванай і драўлянай архітэктуры, культавай, абарончай, палацавай, жыллой забудовы. Пры гэтым адметнасцю зробленых фотаздымкаў з’яўляецца імкненне да максімальна падрабязнай фотафіксацыі аб’ектаў. Інфарматыўнасць фатаграфій А.І. Мемуса спалучаецца з глыбокай сімвалічнасцю, якая дасягаецца ў тым ліку шляхам прымянення матываў кантрастаў, падабенства, эфекту натуральнасці асяроддзя і інш.

**Ключавыя словы:** архітэктура, вобраз, Аляксандр Іосіфавіч Мемус, сімвалізм, фотамастацтва.

(Искусство и культура. – 2025. – № 2(58). – С. 12–16)

## Photographs of A.I. Memus as a Way of Illustrating Belarusian Urban and Rural Images

Karpekin K.R.

Establishment “State Archive of Vitebsk Region”, Vitebsk

The article analyzes photographs of the artist and local historian A.I. Memus, which reflect the settlements of Belarus. The mentioned photographs were taken during the second half of the 1970s – 1990s while traveling around the country, and currently a significant number of them are stored in the State Archive of Vitebsk Region as part of the personal fund of A.I. Memus. The studied photographs are valuable sources on the history of the development of Belarusian cities, towns and villages, as they contain images of stone and wooden architecture, religious, defensive, palace, residential buildings. At the same time, the highlight of the photos taken is the desire to capture objects in as much detail as possible. The informative nature of A.I. Memus’ photographs is combined with deep symbolism, which is achieved, among other things, through the use of motifs of contrasts, motifs of similarities, the effect of naturalness of the environment, etc.

**Key words:** architecture, image, Alexander Iosifovich Memus, symbolism, photography.

(Art and Cultur. – 2025. – № 2(58). – P. 12–16)

Адной са шматлікіх граняў творчай дзейнасці мастака, краязнаўцы, грамадскага дзеяча, публіцыста і выкладчыка Аляксандра Іосіфавіча Мемуса стала захапленне фатаграфіяй. Яго падарожжы, маршруты якіх праходзілі ў значнай колькасці па Віцебшчыне, а таксама ахапілі і

іншыя рэгіёны Беларусі, суправаджаліся актыўным фатаграфаваннем краявідаў, каларытных вобразаў мясцовых жыхароў і прыкметных архітэктурных аб’ектаў (апошнім і будзе нададзена ўвага ў гэтым даследаванні). Паўтары сотні фотаплёнак, створаных мастаком у другой

палове 1970-х – 1990-я гг. – нібыта сцэжкі, пройдзеныя ім, а фотакадры – як крокі апантанага краязнаўцы па вуліцах і завулках. Па паслядоўнасці кадраў магчыма прасачыць маршруты падарожніка, заўважыць, як ён набліжаецца да прывабнага яму збудавання, абыходзіць яго з усіх бакоў, захапляецца старадаўнімі інтэр’ерамі, а затым выбірае наступны аб’ект і з гэтакім сама невычэрпным пачуццём аглядае яго. Падобныя фотаздымкі з’яўляюцца вобразамі, якія прайшлі праз свядомасць мастака, яны даюць унікальную магчымасць убачыць гарады і вёскі Беларусі вачыма іншага чалавека, у пэўнай ступені дакрануцца да яго душы.

Жыхары горада, мястэчка ці вёскі ў вечных клопатах штодня прабягаюць па адных і тых жа вуліцах, не звяртаючы ўвагі на звыклыя пейзажы, і таму штодзённыя маленькія змены, якія адбываюцца з асяроддзем, застаюцца незаўважанымі. Тым часам дні складаюцца ў гады, і вось драбнютка трэшчынка, якая толькі абазначылася на тынкоўцы, ужо пранізвае ўвесь мур. Вандроўны ж мастак сузіраў краявіды вачыма госьця, што яшчэ больш абвастрала яго ўвагу. Сваімі фотаздымкамі А.І. Мемус заклікае спыніцца, хаця б на кароткі час “адрынуць” ад сябе мітуслівасць, агледзецца па баках і засяродзіцца на гарманічнай прыгажосці беларускіх гарадоў і вёсак.

У фотаздымках з выявамі тых ці іншых помнікаў архітэктуры заўважаюцца адметныя рысы, характэрныя для творчасці А.І. Мемуса як фотамастака. Вылучым асноўныя з іх, папярэдне адзначыўшы, што мастак не імкнуўся ўкладвацца ў пэўныя шаблоны, а гэтыя адметнасці сфармуляваны даследчыкам як своеасаблівым незалежным назіральнікам.

**Максімальна падрабязная фотафіксацыя аб’екта.** Дадзеная асаблівасць магла быць выклікана як мінімум двума памкненнямі: псіхалагічным і свайго роду ўтылітарным. Першае было вынікам агульнага захаплення А.І. Мемуса даўніной, роднай гісторыяй і архітэктурай як увасабленнем гэтай гісторыі. Разглядаючы кожны камень і цагліну ў мурах старадаўняга будынка ён як быццам успрымаў гэты самы будынак адной з цаглін, з якіх складаюцца беларускія векавыя традыцыі. Пры гэтым краязнаўца разумеў, што помнікі архітэктуры, як і ўсе матэрыяльныя аб’екты, не вечныя і з цягам часу могуць незваротна знікнуць. Адсюль адчуванне, што вялікая колькасць разнастайных здымкаў дасць нашчадкам магчымасць не толькі атрымаць асалоду ад сузірання архітэктурнага твора, але і пры пашкоджанні ці нават поўным разбурэнні аднавіць яго ў былой велічы і прыгажосці.

У выніку многія аб’екты былі сфатаграфаваны А.І. Мемусам з рознай адлегласці, з розных бакоў, звонку і знутры. На фотакадрах адбіліся “індывідуальныя партрэты” помнікаў архітэктуры і ў атачэнні суседніх будынкаў, а таксама іх поўны выгляд і асобныя фрагменты. Так, каля 1976 г. мастак стварыў вялікую колькасць здымкаў Троіцкай царквы ў г. Быхаве Магілёўскай вобласці, каля 1977 г. – Міхайлаўскага касцёла ў г. Навагрудку Гродзенскай вобласці і забудовы кляштара францысканцаў у г. Пінску Брэсцкай вобласці, каля 1978 г. – касцёла Нараджэння Найсвяцейшай Дзевы Марыі ў г. Верхнядзвінску Віцебскай вобласці, каля 1980 г. – касцёла дамініканцаў у в. Княжыцы Магілёўскага раёна Магілёўскай вобласці [1, арк. 1–2, 7] (мал. 1–3).

**Фатаграфаванне асобных элементаў будынкаў.** Фотаспадчына А.І. Мемуса налічвае нямала здымкаў з фрагментамі збудаванняў, зробленых наўмысна, нават калі будынак цалкам змяшчаўся ў кадр. Для мастака было важна зафіксаваць фрагменты, бо ўсе разам дробязі ствараюць цэласны вобраз, і да кожнага з іх было прыкладзена старанне дойліда. На фотаздымках – зусім розныя элементы: і разьба па дрэве, і ляпніна на мурах, і коўка па метале. Пільным поглядам мастак прыглядаўся да калон, царкоўных купалоў, дзвярэй, вокнаў... Сваімі плаўнымі выгінамі прываблівалі яго металічныя балконы і кранштэйны над уваходамі ў будынках XIX – пачатку XX ст. Такімі фотаздымкамі А.І. Мемус жадаў падкрэсліць архітэктурныя густы нашых продкаў, якія неабыякава ставіліся як да храмаў, так і да жылых дамоў. І адначасова ён выказваў захапленне вялікай стваральнай працай, калі пасля ўзвядзення сцен майстар сантыметр за сантыметрам аздабляў іх дэкорам [2, арк. 9; 3, арк. 4] (мал. 4–5).

**Цікавасць да драўлянай забудовы.** Такое стаўленне да падобнага роду архітэктуры ўласціва, відаць, пераважна выхадцам з сельскай мясцовасці. Для іх драўляная хата – гэта асяродак спакою, арганічная частка ўраўнаважанага вясковага жыцця, дзе ўсё жыве ў сугуччы з прыродай. Сельскае асяроддзе амаль не падвержана кардынальным зменам, тут не месца сумбурнасці і катаклізмам. Вядома ж, гэты спакой можа быць парушаны, калі да вёскі падкрадзецца горад, праглыне яе і драўляныя хаты адыдуць у нябыт, а на іх месцы вырастуць шматпавярховыя цагляныя гмахі, і тады ўбачыць забудову 1970–1990-х гг. мы зможам толькі вачыма фатографа.

Сельскае асяроддзе дае адчуванне прасторы і свабоды, спякотным летам драўляная

хата дорыць свайму гаспадару прахалоду, а ўзімку захоўвае для яго цяпло. Колькі дзесяцігоддзяў таму ніводны жыхар вёскі і “драўлянага” прыгарада не мог абысціся без гаспадарчых пабудов, агарода і саду. Вакол хаты ён ствараў уласны невялікі свет, уладкоўваў свой надзел так, каб яму і яго сям’і было ўтульна. Думаецца, А.І. Мемус адчуваў гэтую энергетыку, таму кожны яго здымак з сельскай забудовай прасякнуты любоўю і замілаванасцю. На кадрах фотаплёнкі засталіся хаты, багата аздобленыя разнымі ліштвямі, узоры якіх сягаюць у часы язычніцкіх традыцый. Многія будынкі патанаюць у кветках, што буяюць на клумбах, і з’яўляюцца гонарам вясковай гаспадыні, а кожнае бяргвенца драўлянай хаты выпраменьвае цяпло, накопленое дзесяцігоддзямі. Пры гэтым адценні чорна-белых фотаздымкаў выдатна падыходзяць да перадачы сельскіх вобразаў, бо шэры – гэта колер драўніны, апаленай летнім сонцам, абмытай восеньскімі дажджамі і загартаванай сцюдзёнымі зімовымі вятрамі.

У час сваіх вандровак А.І. Мемус vyrатаваў ад няўмольнага часу і захаваў вобразы драўлянай забудовы г. Віцебска, г. Мазыра Гомельскай вобласці, г. Бабруйска Магілёўскай вобласці, г.п. Відзы Браслаўскага раёна Віцебскай вобласці, іншых гарадоў і мястэчак, а таксама в. Старая Вадва Каменналаўскага сельскага Савета Шклоўскага раёна Магілёўскай вобласці, в. Жыровічы Слонімскага раёна Гродзенскай вобласці [4, арк. 4; 5, арк. 5] (мал. 6–7).

**Матыў кантрастаў.** У зборах А.І. Мемуса маецца нямала здымкаў, на якіх адлюстравана адначасова некалькі разнастайных аб’ектаў: гэта могуць быць і помнікі архітэктуры, і іншыя элементы гарадскога ці сельскага асяроддзя. Пры ўдумлівым сузіранні такіх фатаграфій бачна, што яны ўяўляюць сабой не проста выяву фрагмента прасторы пэўнага населенага пункта, а сапраўдную сімвалічную кампазіцыю. Адметна, што А.І. Мемус любіў злавіць у кадр супрацьлеглыя па сваёй сэнсавай напоўненасці аб’екты: мураваны храм і драўляны дом, скіраваную да неба званіцу царквы і драўляны слуп і да т.п.

Адзін з такіх фоталейзажаў быў створаны мастаком у другой палове 1970-х гг. у г. Полацку. У цэнтры кадра – драўляны жылы дом, які стаіць на зямлі, яго пабудавалі ўжо ў ХХ стагоддзі, і можна прадбачыць, што век яго будзе адносна нядоўгім. Акурат за гэтым сімвалам хуткабежнасці жыцця, насычанага побытавымі клопатамі, узвышаюцца, як бы лунаючы ў нябёсах, вежы Сафійскага сабора.

Яны неаспрэчная чысціня, духоўнасць, непарушныя традыцыі, умацаваныя доўгімі выпрабаваннямі (мал. 8).

Яшчэ адзін прыклад кантрастаў – сфатаграфаваныя драўляныя жылыя дамы, залітыя сонечным святлом. Тут усё стварае ўтульнасць: ад простых вясковых фіранак на вокнах да галінак дрэў, якія судакранаюцца з абшалёванымі сценамі. І вось яны два розныя спосабы існавання: перад домам раскінулася клумба, а на падваконнях праз шкло бачны вазоны з хатнімі кветкамі. Паводле выказвання самога А.І. Мемуса, у хаце жывуць “прыручаныя” кветкі, а на вуліцы – “свабодныя”.

Разважаючы пра супрацьлегласць, варта згадаць яшчэ адзін неардынарны сюжэт, заўважаны мастаком у канцы 1980-х гг. у г.п. Дзісне. Пасярод местачковай забудовы сабралася незвычайнае, ледзьве не сюррэалістычнае скопішча: помнік Ул.І. Леніну, воданепорная вежа, слуп з ліхтаром, комін кацельні і дашчаная будыніна незразумелага прызначэння. Усё гэтае награвашчванне нагадвае кучу смецця, сабранага па ўсяму мястэчку і ссыпанага на ўс краіне [6, арк. 6; 7, арк. 15] (мал. 9).

**Матыў падабенства.** У час падарожжаў А.І. Мемус ствараў не толькі фотакампазіцыі, напоўненыя ідэяй кантрастаў, але і прасякнутыя сугуччам фрагментаў гарадскога ці сельскага асяроддзя. У сваёй манеры прафесійнага і дасціпнага мастака ён фіксаваў фотакameraй аб’екты і рэчы, падабенства якіх на першы погляд можна нават не заўважыць, і напаўняў іх сімвалізмам. Стварэнне здымкаў такога зместу з’яўляецца непараўнальна больш складаным, напрыклад, за стварэнне фотанацюрморта, бо для апошняга набор прадметаў можа сабраць сам мастак, і ён жа размесціць іх у патрэбнай прасторы і паслядоўнасці. Архітэктурнае ж асяроддзе немагчыма змяніць для патрэбнага здымка, і фатограф мусіць выбіраць з таго, што ўжо ўзнікла як бы само сабою. Тут творчае майстэрства выяўляецца ў здольнасці заўважыць адно імгненне ў бясконцай хуткабежнасці часу ды выбраць крышталь з мільярда пясчынак, павярнуць яго так, каб сонца зайграла на ўсіх гранях.

Адзін з такіх крышталяў А.І. Мемус выявіў у г. Паставы Віцебскай вобласці: на здымку ён зафіксаваў шпакоўні, вежу касцёла і антэну на жылым доме. Усе гэтыя аб’екты тым ці іншым чынам звязаны з гукам: яны з’яўляюцца матэрыяльным увасабленнем птушынага спеву, звону, які заклікае на малітву, і прыёму сігналаў. Эфект падабенства ўзмацняецца тым, што пералічаныя аб’екты размешчаны

ў прасторы ўздоўж вертыкальных ліній, паралельных паміж сабой (мал. 10).

На іншым сваім здымку – з выявай Мірскага замка – мастак дэманструе сугучча паміж тварэннем чалавека і тварэннем прыроды. А.І. Мемус абраў месца для фатаграфавання такім чынам, што на пярэднім плане аказаліся тры сасны, а за імі адзеленыя ровам з вадой мury замка. Дрэвы стаяць у адзін рад, яны вельмі падобныя паміж сабой, але ў кожнай свой узор на кары і непаўторныя галінкі. Гэтаксама і вежы замка, паводле задумы архітэктара, маюць розны дэкор, але вытрыманы ў адным стылі.

Яшчэ адзін сюжэт, у якім назіраецца падабенства паміж архітэктурным збудаваннем і дрэвам, быў знойдзены А.І. Мемусам у 1981 г. у г. Ашмяны Гродзенскай вобласці. У той час касцёл Арханёла Міхаіла, што мясціўся ў горадзе, быў не ў лепшым стане (без купалоў, з выбітымі вокнамі), але ўжо пачыналася яго рэстаўрацыя: паміж вежамі храма былі прыладжаны рыштаванні і лесвіцы. Побач з касцёлам расло дрэва, ссохлыя галіны якога нагадвалі скалечаныя вежы храма, а зялёнае лісце на астатніх галінах як быццам давала надзею на новае жыццё [8, арк. 10].

**Натуральнасць асяроддзя.** Тое, што патрапіць у кадр, залежыць ад фатографа, менавіта па яго волі на фотапаперы праяўляецца пэўная частка бязмежнай прасторы. Фотаздымкі А.І. Мемуса выглядаюць “жывымі”: на іх беларускія гарады і вёскі адлюстраваны ў сваёй натуральнай існасці, без упрыгажэння і пазбягання элементаў, якія на першы погляд маглі б падацца неэстэтычнымі. Фатаграфічныя творы А.І. Мемуса – гэта не толькі прагулка па цэнтральных вуліцах і захапленне не аднымі толькі параднымі ўваходамі, гэта яшчэ блуканне па вузкіх завулках і сузіранне аддаленых куткоў.

На многіх сваіх фотаздымках мастак наўмысна дапаўняе веліч помнікаў архітэктуры момантамі паўсядзённага жыцця, якое адбываецца вакол іх. Напрыклад, акурат пасярод горада Чачэрска, перад будынкам ратушы – сімвалам гарадскога самакіравання – крочыць жанчына з граблямі. Паколькі на дварэ сонечнае лета, верагодна, яна ідзе сушыць сена, а зараз заўважыла, што яе фатаграфуюць, і таму радасна ўсміхаецца (мал. 11).

А.І. Мемус неаднаразова наведваў Навагрудак – старажытную сталіцу Вялікага Княства Літоўскага: тут у канцы ХХ стагоддзя на вяршыні Замкавай гары стаялі велічныя руіны, а на яе схілах пасвіліся самыя звычайныя козы. У адзін з дзён мясцовая жыхарка прыйшла забіраць сваю жыўнасць, а адна з упартых

козак зачэпілася за вярхоўку, капрызна падняла ножку з капытам і ні з месца – чакае, пакуль гаспадыня разблытае яе.

Гэтаксама натуральна выглядаюць бульбяное поле каля самых муроў касцёла ў в. Княжыцы Магілёўскага раёна, бялізна, якая сушыцца ў двары па вуліцы Талстога ў г. Віцебску – у самым цэнтры горада. Прыцягваюць увагу гледача і разнастайныя шылды савецкага часу, прымацаваныя да шматвекавых будынкаў – як быццам адна гістарычная эпоха пажадала схваць сабой іншую. І гэтыя шылды выглядаюць зусім недаўгавечнымі ў параўнанні з цаглянымі мурамі, якія стаялі тут ужо цягам некалькіх стагоддзяў. Напрыклад, гуляючы па г. Пінску, на сценах жылога корпуса кляштару францысканцаў А.І. Мемус заўважыў плакат “Слава ВМФ! 1917–1977”. У тым жа горадзе ў адным з будынкаў ХІХ ст. зрабілі краму – “Тавары па зніжаных цэнах” – і не дзіўна, што яна карыстаецца попытам у мясцовых жыхароў: адна жанчына заходзіць у краму, а другая імкліва рухаецца ў накірунку да яе. Яшчэ адзін лозунг савецкага зместу быў зафіксаваны мастаком у канцы 1970-х гг. на будынку каля Фарнага касцёла ў г. Гродна: “Імя і справа Леніна будуць жыць у стагоддзях”. Такія элементы паўсядзённага жыцця арганічна дапаўняюць вобразы населеных пунктаў Беларусі, робячы іх дынамічнымі і непаўторнымі [9, арк. 2].

**Узмацненне візуальнага эфекту.** Па фотаздымках А.І. Мемуса бачна, што яго мэтай была не проста дэталёвая фіксацыя архітэктурных аб’ектаў і захаванне іх вобліку для нашчадкаў. Стварэнне з дапамогай фатаграфіі вобразаў беларускіх гарадоў, мястэчак і вёсак спалучалася з творчай задачай выявы для гледача.

Так, фатаграфуючы царкву Аляксандра Неўскага ў г. Віцебску, мастак правёў лінію гарызонту пад нахілам, прычым пад вельмі значным вуглом. З-за гэтага здаецца, што храм разам з акаляючай яго агароджай ледзьве трымаецца на склізкім снезе, яшчэ крыху – і ён з’едзе кудысьці ў бездань. Мабыць, А.І. Мемус падобным ракурсам хацеў падкрэсліць часовасць храма (першапачаткова меркавалася, што ён будзе дзейнічаць толькі да завяршэння аднаўлення Дабравешчанскай царквы) (мал. 12).

На іншым фотаздымку А.І. Мемуса ад сузіральніка да каталіцкага касцёла ў г.п. Ушачы вядзе дарога, выцягнутая па прамой лініі. Сам жа касцёл, ці хутчэй яго руіны, змешчаны ў цэнтры кадра. Гэтая дарога рыхтуе падарожніка да сузірання храма: яна ўся пакрыта

трэшчынамі і ямінамі. Такая сцэжка не можа прывесці да касцёла з новай, снежна-бялюткай тынкоўкай і яркай пазалотай, па такой сцэжцы можна прыйсці толькі да знявечанага часам збудавання (мал. 13).

Арыгінальны ракурс быў знойдзены А.І. Мемусам пры фатаграфаванні замкавага мура ў г.п. Мір Карэліцкага раёна Гродзенскай вобласці ў пачатку 1970-х гг. Як вядома, у той час замак знаходзіўся ў неадрэстаўраваным стане, частка яго вежаў і сцен была пашкоджана. Тым не менш мастак выкарыстаў такі стан замка дзеля незвычайнай падачы яго выгляду – ён сфатаграфаванне муры з аконнымі праёмамі такім чынам, што яны наслояваюцца адзін на адзін. У выніку праз два рады абарончых сцен бачна неба, а самі яны выглядаюць як мудрагелісты лабірынт.

Акрамя таго А.І. Мемус нярэдка фатаграфаванне панарамы населеных пунктаў праз вокны царкоўных званіц ці замкавых вежаў, пры гэтым абавязкова захопліваючы ў кадр край акна. Тым самым ён падкрэсліваў дух часу: нібыта гэта не чалавек, а старадаўні будынак ужо каторае стагоддзе глядзіць на краявіды.

У шэрагу выпадкаў А.І. Мемус узмацняў прыгажосць сваіх фотаздымкаў шляхам выкарыстання воднай прасторы. Калі помнік архітэктуры знаходзіўся на беразе якогасьці вадаёма (напрыклад, ракі ці рова з вадой), краязнаўца фатаграфаванне яго ў тым ліку з адлюстраваннем у воднай роўнядзі. Вада магла быць і спакойнай, і ўсхваляванай, таму залежная ад яе выява альбо цалкам паўтарала будынак на беразе, альбо паказвала толькі яго абрысы [10, арк. 1; 11, арк. 2].

**Заклучэнне.** На працягу больш як двух дзесяцігоддзяў А.І. Мемусам была створана вялікая колькасць фатаграфічных вобразаў населеных пунктаў Беларусі. Кожны кадр зроблены не выпадкова, ён з’яўляецца вынікам творчых намаганняў мастака, яго імкнення стварыць свайго роду галерэю беларускіх гарадоў і вёсак. Гэтаксама прадуманы і кожны аб’ект, замацаваны на фотапаперы побач з архітэктурным збудаваннем: ці дрэва гэта, ці кветка, ці чалавек, ці якаясьці жывёліна. Фатаграф заклікае нас спыніцца ў захопленні ад імгнення, заўважыць непаўторныя драбніцы вакол сябе, ацаніць гарманічнасць быцця. Фатаграфія – адзін са сродкаў, з дапамогай якога майстар падказвае нам, што паўсядзённасць насычана вобразамі. Іншымі словамі, фотаздымкі А.І. Мемуса ўяўляюць сабой больш чым проста выяўленчыя дакументы з адлюстраваннем забудовы населеных пунктаў. Гэтыя фатаграфіі можна назваць візуальнымі рэбусамі, бо яны, фіксуячы вобразы мінулых гадоў, заклікаюць да разважанняў і пошуку сімвалаў, прыносяць эстэтычнае і інтэлектуальнае задавальненне адначасова.

#### ЛІТАРАТУРА

1. Дзяржаўны архіў Віцебскай вобласці (ДАВц). – Ф. 474. Воп. 3. Спр. 50.
2. ДАВц. – Ф. 474. Воп. 3. Спр. 20.
3. ДАВц. – Ф. 474. Воп. 3. Спр. 48.
4. ДАВц. – Ф. 474. Воп. 3. Спр. 9.
5. ДАВц. – Ф. 474. Воп. 3. Спр. 38.
6. ДАВц. – Ф. 474. Воп. 3. Спр. 22.
7. ДАВц. – Ф. 474. Воп. 3. Спр. 31.
8. ДАВц. – Ф. 474. Воп. 3. Спр. 28.
9. ДАВц. – Ф. 474. Воп. 3. Спр. 37.
10. ДАВц. – Ф. 474. Воп. 3. Спр. 15.
11. ДАВц. – Ф. 474. Воп. 3. Спр. 21.

*Паступіў у рэдакцыю 25.03.2025*

УДК 75.051:7.071(476.5-25):94“1941/1945”

## Тема Великой Отечественной войны в станковой живописи витебских художников

*Медвецкий С.В.*

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

*Статья посвящена анализу темы Великой Отечественной войны в творчестве витебских художников в контексте белорусского изобразительного искусства. Война стала определяющим фактором в развитии отечественного искусства второй половины XX века, сформировав особый художественный язык и тематический репертуар национальной школы живописи. Особое внимание уделяется творчеству таких художников, как П. Явич, В. Кухарев, М. Михайлов, Г. Михайлова, А. Медвецкий и др. Подчеркнуто, что белорусские художники выработали уникальный подход к изображению военной темы, сочетающий документальную достоверность с глубоким эмоциональным переживанием. В произведениях витебских мастеров преобладает реалистическая традиция, иногда обогащенная элементами «сурового стиля» и символическим языком. Военная тематика в белорусском изобразительном искусстве представляет собой сложный художественный феномен, соединивший историческую память, новаторство и национальные традиции.*

**Ключевые слова:** Великая Отечественная война, станковая живопись Витебска, белорусские художники, портретный жанр, тематическая картина, художественный образ.

*(Искусство и культура. – 2025. – № 2(58). – С. 17–21)*

## The Theme of the Great Patriotic War in the Easel Painting of Vitebsk Artists

*Medvetsky S.V.*

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

*The article is concerned with analyzing the theme of the Great Patriotic War in the works of Vitebsk artists within the context of Belarusian visual art. The War became a defining factor in the development of Belarusian art in the second half of the 20th century, shaping a unique artistic language and thematic repertoire for the national school of painting. Special attention is given to the works of artists such as P. Yavich, V. Kukharev, M. Mikhailov, G. Mikhailova, A. Medvetsky, and others. It is also emphasized that Belarusian artists developed a unique approach to depicting military themes, combining documentary accuracy with deep emotional experience. The works of Vitebsk masters predominantly follow a realistic tradition, sometimes enriched with elements of “harsh style” and symbolic language. Military themes in Belarusian visual art represent a complex artistic phenomenon that intertwines historical memory, innovation, and national traditions.*

**Key words:** the Great Patriotic War, Vitebsk easel painting, Belarusian artists, portrait genre, thematic painting, artistic image.

*(Art and Cultur. – 2025. – № 2(58). – P. 17–21)*

Великая Отечественная война явилась определяющим фактором в эволюции белорусского изобразительного искусства второй половины XX века, сформировав неповторимый художественный язык и тематический репертуар национальной школы живописи. Художники, следуя традициям реалистической школы, создавали произведения, в которых органично переплетались документальная

достоверность и глубокое эмоциональное переживание происходящего.

Особую значимость приобретает осмысление военной темы в год 80-летия Победы советского народа в Великой Отечественной войне. Белорусское искусство выработало уникальный художественный почерк для отражения в своих произведениях военной темы и партизанского движения, ставшего

Адрес для корреспонденции: e-mail: profide@yandex.ru – С.В. Медвецкий

символом народного сопротивления и мужества.

В послевоенное время Витебская земля стала центром формирования новой генерации белорусских художников, в творчестве которых исследуемая тема обрела новое звучание через призму личного опыта. Важная историческая роль «... отображаемых событий прошлого и настоящего, эпичность их показа – устойчивая традиция белорусского искусства» [1].

Витебская область подверглась оккупации в начале июля 1941 года. Фашистский режим создал систему концентрационных лагерей, он отличался массовыми репрессиями против гражданского населения и экономической эксплуатацией региона. Здесь было создано более 40 мест принудительного содержания населения, включая крупнейший концлагерь «5-й полк» в Витебске.

На территории области активно действовало партизанское движение. К 1943 году сформировались крупные партизанские зоны: Полоцко-Лепельская (более 1200 кв. км), Суражская («Витебские ворота»), Россонско-Освейская. Партизанские формирования контролировали значительные территории и осуществляли диверсионную деятельность.

Витебский край внес большой вклад в общую победу над нацизмом. На его территории действовало более 40 партизанских бригад, объединявших свыше 100 000 бойцов. За проявленное мужество и героизм 180 уроженцев области удостоены звания Героя Советского Союза.

Цель исследования – провести комплексный анализ темы Великой Отечественной войны в творчестве витебских художников.

**Образ героя в станковой живописи Витебска.** Витебская земля – северный край нашей республики, она обильно полита кровью защитников от фашистского ига. Именно здесь свои подвиги совершили сыновья и дочери нашей родины: М. Шмырёв, К. Заслонов, М. Сильницкий, В. Хоружая и другие.

В годы Великой Отечественной войны Минай Филиппович Шмырёв (псевдоним Батяка Минай (1891–1964) был организатором и руководителем партизанского движения на Витебщине. Герой Советского Союза. Однако за героизм и стойкость М. Шмырёв заплатил личной трагедией. За его отказ сдаться фашистам четверо малолетних детей легендарного командира были расстреляны врагами. Этот трагический эпизод не только подчеркивает жестокость войны, но и показывает, какой невероятной внутренней силой обладал Батяка Минай. Личная утрата не сломила героя,

напротив, она только усилила его решимость бороться за свободу и независимость Родины.

В белорусской станковой живописи не единожды обращались к образу прославленного командира. Достаточно вспомнить полотна «Портрет Героя Советского Союза М.Ф. Шмырёва» (1952), «Портрет М.Ф. Шмырёва» (1978) П. Явича; «Портрет Миная Шмырёва» (1957), «Батяка Минай» (1958), «М. Шмырёв» (1966), «Портрет Героя Советского Союза М. Шмырёва» (1975) В. Кухарева; «В партизанском штабе» (1958) А. Мозолева; «Легенда о Батяке Минае» (1968) М. Савицкого; «Портрет Героя Советского Союза М. Шмырёва» (1978) В. Протасени; «Весной» (2024) А. Медвецкого и ряд других.

Традиционным по живописному повествованию является портрет «Героя Советского Союза М.Ф. Шмырёва», написанный П. Явичем. Художник изобразил партизанского комбрига в момент размышления сидящим у стола за раскрытой книгой. Образ Миная Шмырёва отличается цельностью и глубиной характера, которые четко выражены, несмотря на некоторую постановочность композиции.

Живописец передал твердость, решительность, умение переносить любые тяготы жизни. Именно эти черты были присущи характеру Батяки Миная. Суровый, даже жесткий взгляд, глубоко посаженные глаза, как будто отображают трагическую судьбу героя. Удачно написаны автором стареющее лицо, крепко сжатые губы, крутой волевой подбородок, которые показывают нам человека большой духовной силы, с невысказанным эмоциональным напряжением. Хорошо дополняет характеристику выразительная цвето-пластическая моделировка формы.

Тема Великой Отечественной войны и партизанской борьбы стала центральной в творчестве *Владимира Кухарева* (1916–2000). Впервые к ней живописец обращается в полотне «В застенках гестапо», написанном в 1945 г. В дальнейшем в фокусе его внимания находятся героические образы К. Заслонова, З. Космодемьянской, М. Сильницкого, В. Хоружей, З. Портновой, М. Шмырёва. Однако особенно притягивает художника образ земляка – Батяки Миная.

В полотне «Батяка Минай» (1958), ставшем его первой пробой сил в продолжительной работе над образом комбрига, на светлом фоне контрастно выделяется полуфигура портретируемого. Темными акцентами композиции служат зимнее пальто и меховая шапка. Лицо тщательно моделировано. Глубоко посаженные карие глаза, темные, слегка сдвинутые

брови, прямой нос, волевой подбородок ярко передают характер М. Шмырёва, его душевные качества и жизненную стойкость. Теплые тона лица и фигуры главного героя гармонично дополнены серебристо-голубым фоном.

В 1972 году художник вновь возвращается к созданию портрета М. Шмырёва, и на этот раз работа демонстрирует наилучшие грани таланта мастера. Произведение заметно отличается от предыдущей версии 1957 года как по композиции, так и по стилистике. Образ Батки Миная здесь стал более глубоким, обобщенным и целостным. Характерные черты «сурового стиля» в данном портрете проявляются с ясностью и последовательностью, делая его динамичным и насыщенным в передаче живописной фактуры.

Минай Шмырёв изображен на фоне заснеженного поля, для этого используется крупный план для акцента. Взаимосвязь героя с зимним пейзажем подчеркнута эмоциональной и эпической обобщенностью. Движение головы и сдержанный колорит вносят свой вклад в воплощение внутренней напряженности образа. Колорит полотна, хоть и не яркий, но весьма выразителен, базируется на динамическом контрасте темного силуэта фигуры на фоне белоснежного поля.

Сложив руки за борт тулупа, М. Шмырёв задумчиво вглядывается в даль, словно погружен в воспоминания о тяжелых испытаниях войны. Подобное художественное решение придает портрету эпичность и делает его великолепным примером того, как В. Кухарев смог глубоко и эмоционально раскрыть характер своего героя, привнося новое измерение в его изображение. Автор идет от «статично замкнутого чисто станкового образа к широко обобщенному монументализированному портрету» [2, с. 45]. Военная тема проходит красной нитью через все творчество В. Кухарева, примером этому могут служить работы – «Витебщина. Год 1942» (1967), «Наши женщины» (1969), «Белорус» (1970), «Витебщина. Год 1941» (1974) и ряд героических портретов.

В интересном образно-пластическом ключе решена композиция «Весной» (2024) *Алексея Медвецкого*. Большую часть холста занимает изображенный погрудно Батка Минай, в цветущем весеннем саду, опираясь рукой на ствол яблони, герой погружен в собственные воспоминания. Его лицо взволновано, мысли буквально материализуются на холсте. Особым образным акцентом стала левая часть полотна. Среди цветов яблони изображены портреты четырех погибших детей.

Художник создает реминисценцию из воспоминаний, в которых очевидна боль утраты и одновременно убежденность в правильности своего поступка. На груди М.Ф. Шмырёва – звезда Героя Советского Союза, ставшая необходимым дополнением композиционной структуры. Живописец мастерски передал негибкую волю Батки Миная, попытка представить новую современную трактовку его подвига и одновременно выразить чувство созидания и возрождения героя, несмотря на произошедшую личную трагедию. Сдержанный колорит, взрывающийся всполохами теплых весенних цветов яблони, подчеркивает торжество силы человеческой воли.

Важно отметить, что разные поколения художников неодинаково интерпретировали героический образ М.Ф. Шмырёва. Живописцы использовали различные подходы – от традиционного портрета до более сложных сюжетных композиций. В русле реалистической традиции построен портрет кисти П. Явича. В немного позже написанной работе В. Кухарева прослеживаются черты «сурового стиля», актуальной тенденции для искусства 1960-х годов. В произведении М. Савицкого акцент смещается на монтажный принцип композиционного построения. В более поздних работах молодые художники полностью переосмысливают подвиг знаменитого земляка. Композиция А. Медвецкого говорит о возможности соединения традиций и современных подходов в передаче глубины человеческого переживания, выпавшего на долю М. Шмырёва.

**Тема Великой Отечественной войны в тематической картине витебских живописцев.** Весьма оригинально раскрывается военная тема в творчестве *Василия Тихоненко*. Одно из первых его полотен – жанровая композиция «Между боями» (1961), сразу выделившая его среди витебских живописцев мастерством и глубиной раскрытия рассматриваемой темы. Художник мастерски использует жанровую форму для создания глубокого психологического повествования о военных буднях. В основу сюжета положен редкий момент – период затишья на войне. В комнате собрались красноармейцы и в перерыве между боями они слушают музыку, которую исполняет на пианино их товарищ.

Композиционное решение картины построено на тонкой игре света и тени. Освещенное пространство веранды контрастирует с затемненным интерьером, образуя выразительную световоздушную среду. Диагональное построение композиции, где центральным

элементом выступает музыкальный инструмент, придает сцене естественность и глубину.

Колористическая гамма произведения решена в сдержанных серебристых тонах, с доминированием приглушенных коричневых, серых и оливковых оттенков. Исключительную выразительность в картину привносит свет, проникающий через окна веранды, создающий мягкие световые акценты и оживляющий общую цветовую композицию.

Это произведение не отражает конкретный исторический момент, но поднимает вечную тему сохранения духовного начала в человеке даже в самых тяжелых обстоятельствах. Картина органично вписывается в традиции белорусской станковой живописи, позволяя передать новое звучание военной тематики. Впоследствии мастер сделал несколько авторских повторов этой композиции. Через всю жизнь В. Тихоненко пронес любовь к военной теме, достаточно вспомнить такие полотна: «Хлеб партизанам» (1966), «На Большую землю» (1974), «Отчий дом» (1975), «В годы войны» (1975), «В тылу врага» (1981), «Сражение за Оршу» (1985), «Безымянная высота» (1987) и др.

Пластически оригинально решена тема Великой Отечественной войны в вертикальном полотне «Жажда» (1975) *Михаила Михайлова* (1922–1993). Художник мастерски использует композиционное построение, размещая фигуры солдат среди колоссящегося пшеничного поля, создавая мощную метафору единства фронта и тыла.

Колористическое решение картины выражается в доминировании золотисто-охристых тонов спелой пшеницы, которые символизируют жизнь и плодородие земли даже в военное время. Контрастные акценты красного цвета в деталях одежды придают композиции дополнительное драматическое напряжение. Несколько плоскостное решение и колорит сближают эту композицию с древнерусской живописью.

Особого внимания заслуживает экспрессивная манера письма художника: обобщенные формы, энергичные мазки, монументальность образов создают ощущение внутренней динамики и напряжения. Фигура женщины в белом платке среди военных привносит важный акцент, подтверждая неразрывную связь между тружениками тыла и защитниками родины.

Неоднократно обращался к военной теме И. Боровский, им было написано большое тематическое полотно «Партизаны выходят из окружения (Четвертая Белорусская)» (1986). Серию портретов участников войны выполнили П. Явич и В. Кухарев. Ряд

работ, раскрывающих исследуемую тему, был создан В. Белявским – «Места партизанской славы» (1977), «Раны земли» (1981); М. Глушко – «Непокоренные» (1973), «Подвиг Ю. Смирнова» (1984); А. Толкачем – «Солдаты» (1981), «Год 1945» (1986); Е. Ясьвиным – «Беженцы. 1941» (1966), «Дорогами войны» (1976); В. Медвецким – «Безымянные высоты» (1985) и др.

Геноцид – одна из самых трагических страниц в истории человечества, оставившая глубокий след в культуре и искусстве многих народов, включая белорусский. В отечественной живописи данный феномен нашел отражение через переживания художников, стремящихся осмыслить боль и страдания, причиненные своему народу.

Белорусская живопись, как часть национальной культуры, свидетельствует об исторических потрясениях, которые выпало претерпеть стране. Тема геноцида стала мощным катализатором для многих художников. Эти события воспринимаются через призму личных и коллективных трагедий, вызывая у местных мастеров кисти желание запечатлеть пережитое людьми в художественных произведениях. Главной целью белорусских художников было не просто зафиксировать факты, но и вызвать эмоциональный отклик у зрителей, напомнить о значимости, памяти и необходимости предотвращения подобных трагедий в будущем.

Эмоционально продолжает намеченную тематическую линию *Галина Михайлова* в монументальном по размеру полотне «Подвиг» (1977). Композиционное построение картины отличается исключительной выразительностью. Сюжетным центром стала возвышающаяся полуобнаженная фигура З. Космодемьянской в белом, написанная в почти иконописной манере. Ее вертикаль противопоставлена диагональному движению толпы мирных жителей и темным силуэтам немецких солдат. Героиня показана перед казнью, фашист набрасывает на шею патриотки петлю. Плотная масса зрителей делится на два лагеря: молчаливый страдающий народ и фашисты. Лица простых людей, глубоко индивидуальные и прорисованные детально, – воплощение скорби и внутренней стойкости.

Особого внимания заслуживает экспрессионистическая манера письма художницы. Намеренная деформация пропорций, укрупненные формы, динамичный ритм композиции – все это работает на усиление эмоционального воздействия. Лица людей в толпе индивидуализированы, каждое отражает свою историю страдания и стойкости.

Колористика картины предельно драматична. Серый, белый и темно-синий цвета окутывают полотно холодом и заставляют прочувствовать мертвую, ледяную тишину окружающего пространства. Но живописец добавляет теплые оттенки – коричневые и землистые, чтобы показать: душа народа полна чувства сострадания и сопереживания. Полотно выходит за рамки простого изображения исторического события. Через художественные образы Г. Михайлова создает символическое высказывание о несокрушимости человеческого духа, о подвиге, который не измеряется только физическим противостоянием. Фигура 3. Космодемьянской воспринимается как символ нравственной победы над злом, как воплощение высшего проявления человеческого духа. Художнице удалось создать глубоко эмоциональное произведение, повествующее не только о конкретном историческом событии, но и о героизме, человеческой стойкости и достоинстве.

**Заключение.** Тема Великой Отечественной войны стала значимым явлением в развитии белорусского изобразительного искусства второй половины XX века, определив его основные идейно-художественные направления и образный строй. В центре внимания художников оказались два ключевых аспекта военной истории: партизанское движение и трагедия геноцида белорусского народа, получившие глубокое и многогранное воплощение в художественных произведениях.

Характерной особенностью белорусской художественной школы живописи послужило преобладание реалистической традиции, обогащенной элементами различных стилистических направлений. «Суровый стиль» и экспрессионизм привнесли в произведения эмоциональную напряженность и выразительность, позволяя художникам создавать произведения высокой драматической силы. Важнейшим достижением

стал органичный синтез документальной достоверности с глубиной эмоционального переживания, что помогло создать убедительную художественную летопись военного времени.

Особое значение в развитии военной темы приобрел символический язык и метафорическое мышление, позволившие художникам выйти за рамки простой иллюстративности и написать произведения глубокого философского звучания. При этом неизменным оставалось пристальное внимание к психологической характеристике персонажей, что придавало работам человеческую достоверность и эмоциональную убедительность.

Примечательна эволюция жанровых форм: вместе с традиционным портретом живописцы создавали более сложные сюжетно-тематические композиции, насыщенные глубоким философским подтекстом. Это свидетельствует о качественном развитии художественного мышления и обогащении выразительных средств национальной школы живописи.

Произведения на военную тематику стали неотъемлемой частью национального самосознания, формируя визуальную память о трагических событиях и героизме белорусского народа. Важно отметить, что военная тема в белорусском изобразительном искусстве представляет собой сложный художественный феномен, соединивший историческую память, новаторство и национальные традиции в единое целое.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Заборов, М.А. Проблемы и тенденции развития современного искусства Белоруссии / М.А. Заборов // Советское искусствознание '75: [сб. ст.] / редкол.: В.М. Полевой [и др.]. – М., 1976. – С. 48–71.
2. Мисюк, А.Е. Белорусская советская портретная живопись: 1917–1967 / А.Е. Мисюк; ред. П.А. Карнач; Акад. наук БССР, Ин-т искусствознания, этнографии и фольклора. – Минск: Наука и техника, 1986. – 104 с.

*Поступила в редакцию 06.02.2025*

# Творческая и педагогическая деятельность А.Б. Корженевской как ведущего представителя национальной школы концертмейстерского мастерства

*Коротина Н.А.*

*Государственное учреждение образования «Республиканская гимназия-колледж при Белорусской государственной академии музыки», Минск  
Учреждение образования «Белорусская государственная академия музыки», Минск*

*Статья посвящена обзору жизненного и творческого пути одного из самых ярких представителей белорусской концертмейстерской традиции – А.Б. Корженевской – профессора кафедры концертмейстерского мастерства учреждения образования «Белорусская государственная академия музыки».*

*Профессорско-преподавательский состав кафедры обладает многолетним практическим опытом, который позволяет успешно вести педагогическую деятельность и передавать необходимые навыки и умения студентам. Все это помогает сохранять лучшее из наследия белорусской концертмейстерской школы.*

*Автор исследования сфокусировалась на рассмотрении граней деятельности А.Б. Корженевской в качестве педагога и концертмейстера, выявлении сформулированных Мастером в результате многолетнего опыта принципов освоения ремесла вокального концертмейстера, успешное внедрение в исполнительской практике которых способствует реализации широких возможностей творческой работы.*

**Ключевые слова:** *вокальный концертмейстер, исполнительский опыт, педагогические принципы.*

*(Искусство и культура. – 2025. – № 2(58). – С. 22–26)*

# Creative and Pedagogical Activities of A.B. Korzhenevskaya as a Leading Representative of the National Concertmaster School

*Korotina N.A.*

*State Education Establishment “Republican Gymnasium-College  
of Belarusian State Academy of Music”, Minsk  
Education Establishment “Belarusian State Academy of Music”, Minsk*

*The article is concerned with an overview of the life and creative work of one of the most prominent representatives of the Belarusian accompanist tradition – A.B. Korzhenevskaya – Professor of the Concertmaster Department of the Education Establishment “Belarusian State Academy of Music”.*

*The representatives of the faculty of the above-mentioned Department traditionally have many years of practical experience, which allows them to conduct pedagogical activities successfully and transfer the necessary skills and abilities to students. It allows them to preserve the best traditions of the Belarusian accompanist tradition with the advantage.*

*The article also examines the facets of A.B. Korzhenevskaya's work as a teacher and accompanist, identifies and outlines the principles of mastering the craft of a vocal accompanist that she formulated as a result of many years of experience, the effective implementation of which in performing practice allows her to succeed in fulfilling the broad potential of creative activity.*

**Key words:** *vocal concertmaster, performance experience, pedagogical principles.*

*(Art and Cultur. – 2025. – № 2(58). – P. 22–26)*

Известный исследователь в области музыкального образования и искусства В.Л. Яконюк утверждает: «Категория преемственности – одна из базовых в определении школы как института сохранения и передачи опыта» [1, с. 54]. В то же время ученый резюмирует, что «важным инструментом в познании преемственных связей музыкально-исполнительской школы является реконструкция “родословного древа” школы, ибо творческий опыт исполнительского мастерства передается от учителя ученику “из рук в руки” в буквальном смысле этого выражения» [1].

Одним из ярких выпускников кафедры концертмейстерского мастерства Белорусской государственной академии музыки и продолжателем исполнительских и педагогических традиций ведущих мастеров концертмейстерского искусства является Анна Борисовна Томашевич-Корженевская [2]. Ее творческая деятельность настолько разнообразна и многогранна, что в настоящее время сложно представить процесс формирования и развития профессиональных традиций концертмейстерского мастерства в Беларуси без имени профессора А.Б. Корженевской.

Педагогическую систему Анны Борисовны невозможно воспринимать в отрыве от достижений белорусской концертмейстерской школы. В своей профессиональной деятельности она продолжает и развивает в новых условиях творческие устои отечественных мастеров концертмейстерского мастерства.

Целью статьи стало рассмотрение граней деятельности А. Б. Корженевской в качестве педагога и концертмейстера, выявление сформулированных ею в результате многолетнего опыта принципов освоения ремесла вокального концертмейстера.

**Творческий путь.** Большое влияние на формирование музыкальных способностей Анны Борисовны оказали родители. Отец, Борис Викторович, был по профессии инженером, но он хорошо знал мировую музыкальную классику, одновременно прекрасно играл на рояле. Мама, Регина Иосифовна, пела в хоре, обладала приятным голосом. Она знала много белорусских, русских и польских песен, часто пела, когда собирались гости. Дома постоянно звучала музыка. Скорее всего, именно эта «музыкальная атмосфера» повлияла на становление будущего музыканта, концертмейстера и преподавателя.

Когда Анне Борисовне было 5 лет, отец отвел ее к первой учительнице Ирине Исааковне Тёмкиной, в 6 лет приняли в музыкальную школу № 1, которая тогда находилась в том же

здании, что и Средняя специальная музыкальная школа (далее – ССМШ) при Белорусской государственной консерватории (далее – БГК).

Успехи Анны Борисовны позволили ей поступить в первый класс ССМШ (1956 г.). С 1-го по 3-й класс она обучалась у И.А. Цветаевой. В связи с переходом Ирины Александровны на основную работу в БГК Анну Борисовну определили в класс выдающегося педагога Б.Г. Гарта, у которого она продолжила обучение до окончания консерватории. По дисциплине *концертмейстерский класс* в ССМШ ее преподавателем являлась Б.З. Школьников, в БГК – Э.М. Тырманд.

Параллельно с учебой на первом курсе консерватории Анна Борисовна начала работать в БГК концертмейстером на кафедре симфонического дирижирования, затем хорового дирижирования (класс доцента Н.Ф. Маслова, профессора В.В. Ровдо). С IV курса положено начало ее деятельности в качестве концертмейстера на вокальной кафедре (класс Л.П. Ивашкова, К.А. Дроздовой и Т.Н. Нижниковой).

В ассистентуре-стажировке А.Б. Корженевская обучалась в классе профессора М.А. Бергера, была первой и единственной выпускницей по специальности «камерный класс и аккомпанемент».

В итоге, начиная с первого курса Анна Борисовна включилась в профессиональную деятельность концертмейстера, что позволило ей получить огромный опыт работы со множеством музыкантов. Например, она сотрудничала с такими выдающимися мастерами музыкального искусства, как М. Гулегина, Т. Нижникова, С. Данилюк, И. Шикунова, Н. Золотарёва, С. Пагосян (Армения), Н. Шарубина, И. Краснодубский, А. Краснодубский, В. Петров, В. Мороз, М. Жилук, Л. Ивашков, В. Скоробогатов, Э. Пелагейченко, С. Франковский, Н. Галеева, Н. Руднева, Л. Кривёнок (Щербакова), Г. Лукомская, Т. Петрова, М. Рысов, А. Кеда, О. Гордынец, В. Экнадиосов, Я. Нелепа, Л. Каспорская, Л. Лют, Т. Воропай, А. Рудковский, Г. Полищук, В. Кучинский, Т. Печинская, Е. Бунделева, Е. Шведова, Т. Цыбульская, Е. Сало, Л. Горелик, Е. Ксаверьев, В. Зеленин, В. Рылатко, В. Бурый, О. Оловников, В. Байдов.

География гастрольной жизни Анны Борисовны весьма широка: концерты с ее участием прошли во многих странах.

Репертуар, который исполнила А.Б. Корженевская, обширен. Она выступала в качестве концертмейстера в концертах

из цикла «Все романсы»: П. Чайковского, С. Рахманинова, М. Мусоргского. В ее репертуаре значительное количество вокальных циклов Р. Шумана, Л. ван Бетховена, Ф. Шуберта, И. Брамса, Г. Малера. Первая в истории исполнительского искусства Беларуси исполнила цикл из 10-ти концертов белорусской музыки XVII–XXI столетий «Антология белорусской вокальной музыки».

Сотрудничала со многими отечественными композиторами XX века: А. Богатырёвым, В. Оловниковым, Д. Смольским, И. Лученком, Э. Тырманд, С. Кортесом, Г. Гореловой, В. Дорохиным, Е. Глебовым, В. Кузнецовым, А. Мдивани, В. Копытько, С. Бельтюковым, Г. Вагнером, Л. Захлевым, Э. Носко, Е. Поплавским, Г. Сурусом.

Важным фактом творческой биографии А.Б. Корженевской является ее деятельность в качестве концертмейстера радио (НГТРК РБ). По признанию Анны Борисовны, именно работа над записями в наибольшей степени научила слышать все свои недостатки, сравнивать дубли, корректировать, выбирать лучший вариант. Как результат – в фондах сохранено большое количество записей произведений различных стилей и жанров с участием А.Б. Корженевской в качестве концертмейстера.

Исследовательская деятельность Анны Борисовны охватывает 82 нотные публикации, более 70 публикаций в печати (в том числе в соавторстве с В. Скоробогатовым).

**Деятельность А.Б. Корженевской в качестве концертмейстера.** В 1985 г. по приглашению заведующего кафедрой концертмейстерского мастерства Ю.Н. Гильдюка Анна Борисовна начинает свою преподавательскую деятельность по дисциплинам *концертмейстерский класс* и *концертмейстерская практика*. До этого она преподавала концертно-камерное пение и вела семинар по современной музыке на кафедре пения.

Богатый исполнительский опыт и яркое дарование позволили Анне Борисовне профессионально проявить себя в качестве преподавателя кафедры концертмейстерского мастерства. Сегодня можно с уверенностью сказать, что А.Б. Корженевская является одним из ярких продолжателей исполнительских и педагогических традиций основателя концертмейстерской школы Беларуси Эди Моисеевны Тырманд.

За годы преподавательской деятельности Анна Борисовна выпустила более 60 выпускников, среди них Т. Лойша, Т. Молокова, Т. Рыдлевская, Д. Монтволинская, К. Кирильчик, А. Дубовская, Д. Моршнева, П. Задрейко, И. Бутель и многие другие.

По мнению А.Б. Корженевской, профессиональная карьера любого концертмейстера напрямую зависит от профессионального уровня солиста, с которым выступает пианист. При этом чем выше уровень солиста, тем требовательнее он относится к работе концертмейстера.

В период подготовки программы именно концертмейстер становится творческой «движущей силой» камерного дуэта. Глубокие знания по базовым музыкальным дисциплинам, общая гуманитарно-художественная эрудиция, постоянная аналитическая работа – всё это дает возможность достичь высоких результатов в совместном творчестве с солистом.

Как указывает А.Б. Корженевская, развитие музыкального интеллекта обогащает интуицию, способствует росту таланта. Взамен расплывчатой импровизационности в трактовке музыкального произведения концертмейстер должен иметь определенный, всесторонне продуманный план исполнения.

При выборе программы к концертным выступлениям включаются произведения различных стилей. При этом подчеркивается необходимость закрепления полученных знаний и навыков путем систематического дальнейшего обращения к определенному стилю. Это создает последовательность в овладении мастерством, помогает росту уровня концертмейстерского мастерства. Интерпретатором и идейным руководителем сотворчества является концертмейстер, ведь он предлагает идеи, интерпретации, добивается результата, и как итог – концертное выступление.

Одним из важнейших типов практики Анна Борисовна считает подготовку и участие студентов в качестве концертмейстера в открытых концертах. Это позволяет молодому специалисту укрепиться в профессиональных умениях, обрести уверенность в собственных силах, познать радость творческого общения с публикой. Среди профессиональных умений можно отметить выбор программы (учитываются голос, интересы певца), постановку целей и задач, перевод текста (при необходимости), прослушивание и обсуждение интерпретаций, затем конкретизированную и очень подробную работу с вокалистом.

А.Б. Корженевская воспитывает художественную пылкость, требовательность и взискательность музыканта к процессу исполнения. При этом она исключительно бережно относится к развитию артистической индивидуальности, не навязывает свою концепцию исполнения, а всегда сообразует

с индивидуальными склонностями студента, поощряет самостоятельность.

Теоретическому осмыслению опыта педагогической и творческой деятельности А.Б. Корженевской посвящен ряд работ белорусских исследователей, например, [3]. В научных публикациях подчеркивается, что благодаря деятельности таких особенно ярких, талантливых концертмейстеров, а также грамотности и продуманности их преподавательской системы удалось создать, по сути, феномен национальной белорусской концертмейстерской школы.

**Принципы освоения ремесла вокального концертмейстера А.Б. Корженевской.** На основании своего многолетнего педагогического и исполнительского опыта А.Б. Корженевской были сформулированы следующие тезисы:

1. Необходимо следить за звуковысотной, позиционной точностью, а также смысловой интонацией. При этом нужно отметить, что звуковысота зависит от местоположения ноты в ладу, а не в гамме. В итоге, в зависимости от лада, модуляции, положения нот в конкретной мелодии и даже смысла интонируемой фразы, одни и те же интервалы могут звучать то «шире», то «уже». Интересным наблюдением является то, что нота, обозначенная дубль бемолем, как правило, должна звучать в пении выше своей энгармонической замены, а нота, обозначенная дубль диэзом, – ниже.

2. Значительную роль играет правильно выстроенная музыкальная фразировка. Высокая нота в мелодии – это не всегда смысловая вершина музыкальной фразы. Например, на высокую ноту может попасть неударный слог. Построение, развитие музыкальной фразы напрямую зависит также от стиля, в котором писалось то или иное сочинение.

3. Немаловажным является грамотная работа со словом. Концертмейстеру следует знать особенности, общепринятые правила и закономерности произношения (артикуляции) текста в пении, орфоэпию произносимых в пении слов. В ансамбле с вокалистом на данном этапе целью является творческое осмысление произведения, страстное и всестороннее проникновение в образную сущность музыки и слова. При этом необходимо помнить, что забота о красоте и ровности звучания и значимости голоса не должна заслонять заботу о звучании и значимости слова. Равно как и работа над словом и дикцией не уводит певцов от пения и вокализации. Основными сложностями при работе с дикцией являются: тщательная артикуляция согласных букв в корнях, окончаниях слов, в словосочетаниях при сбегах нескольких согласных или гласных.

4. Смысловая интонация создает узнаваемый образ состояния и человеческих эмоций. Одна из самых сложных для интерпретации музыкальных форм – куплетная: интонация зависит от смысла слов, психологических поворотов, новых состояний, но создается на одном и том же музыкальном материале.

5. Динамическое соотношение. Инструмент должен звучать полноценно и в то же время не перекрывать пение солиста. Нередко беззвучный аккомпанемент является причиной фальшивого пения певца. В ансамбле с инструменталистами баланс – это ответственность обоих исполнителей, а в дуэте с вокалистом всю ответственность на себя берет концертмейстер. Динамический баланс при аккомпанировании певцу тоньше и сложнее, нежели при аккомпанировании инструменталисту.

Актуальным моментом в вопросе соотношения звучности является художественная педализация. Следует избегать педальных волн, необходимо добиваться того, чтобы педаль выступала одним из факторов игры, никоим образом не довлеющим над другими.

6. Значимость дирижерского показа. В основном это касается репертуара из оркестровых сочинений. Следует отметить, что первая доля – ритмо-организационная основа, которая особенно важна при перемене темпа, фактуры. При исполнении с оркестром темп ориентирует дирижер.

7. Устойчивое представление о темповых градациях. Из способности ориентироваться и постоянно воспроизводить темпы в момент репетиций исходят концертмейстеры оперного театра.

8. Очень хорошее знание текстов всех произведений на случай, если солист забудет слова.

9. Умение транспонировать – один из важнейших навыков, которым должен обязательно владеть вокальный концертмейстер. Следует отметить, что легче дается транспорт медленных аккомпанементов, даже изложенных более сложным гармоническим языком, включающим модуляции, чем технически сложных, требующих при транспорте порой даже перемены аппликатуры.

10. Музыкальная редакция. Умение сделать аранжировку, «восстановить» утраченную страницу, произвести клавирное переложение партитуры. Умение подобрать несложный аккомпанемент, гармонизовать мелодию – часть специфики работы вокального концертмейстера.

11. Концертмейстеру необходимо иметь знакомство с азами режиссуры, актерского

мастерства. Важно опираться на смысл, уже изначально заложенный в произведении. Романс, ария, песня программны всегда. Одновременно даже небольшой романс – это всегда история, сценка, где обязательно нужно сделать кульминацию.

12. Ощущение певческого дыхания – один из главных показателей профессионализма концертмейстера. Необходимо помнить, что дыхание имеет физиологическую сущность. При этом важно сделать его правильную расстановку, что позволит увеличить выразительность исполнения.

**Заключение.** Таким образом, деятельность Анны Борисовны Корженевской имела и имеет значительное влияние на становление концертмейстерского искусства Беларуси.

Выделенные в исследовании принципы освоения ремесла вокального концертмейстера позволяют нам говорить о значительном профессиональном влиянии на совершенствование белорусской концертмейстерской школы.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Яконюк, В. Л. Исполнительская школа как фактор музыкального искусства: вопросы методологии / В.Л. Яконюк // Весці Беларускай дзяржаўнай акадэміі музыкі. – 2007. – № 10. – С. 48–58.
2. Белорусская государственная консерватория – Академия музыки: история в лицах (1932–2017): справ. изд. / сост.: Е.Н. Дулова, Н.В. Мацаберидзе, Н.Г. Ганул [и др.]. – Минск: Мастацкая літаратура, 2017. – 455 с.
3. Моршнева, Д.Р. Формирование профессиональных компетенций концертмейстера (на материале работы в классе вокала): дис. ... магистра искусствоведения / Моршнева Диана Романовна; Беларус. гос. акад. музыкі. – Минск, 2018. – 40 с.

*Поступила в редакцию 17.04.2025*

УДК 75(510):7.079(450.34)

## Интегративные возможности искусства на примере павильонов Китайской Народной Республики в условиях венецианских биеннале

Лоллини А.Д.

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

*Искусство всегда играет важную роль в отображении и документировании исторических событий и цивилизаций. От древних наскальных рисунков до шедевров эпохи Возрождения искусство способно представить разные временные периоды и культуры. Более того, изучение искусства как формы исторической репрезентации доказывает взаимосвязь исторического становления и культурного диалога.*

*Венецианская биеннале является уникальным событием в мировой художественной панораме. С одной стороны, она выступает в качестве важнейшего отраслевого контролера и одной из самых известных и авторитетных художественных выставок в мире. С другой стороны, ее природа позволяет художественно демонстрировать национальные ценности, идеи и перспективы благодаря сложному сотрудничеству между правительственными учреждениями и независимыми художниками. Вследствие этих будто переплетенных характеристик выставка обладает идеальными условиями для представления практик национальной культурной дипломатии и отражения исторического становления различных эпох.*

*Эволюцию образа китайского художника и китайского искусства в целом на Венецианской биеннале можно рассматривать как образное выражение различий и особенностей культурной идентичности в чужеродном контексте. Ведь когда профессионалы в области искусства из определенного места ступают на новую землю, они через концептуальный послы стремятся завоевать и обратить взоры зрителя на незнакомую культуру и проблемы, заявить о себе.*

**Ключевые слова:** *искусствоведение, влияние искусства, современное искусство Китая, Венецианская биеннале, национальная идентичность, выставки, искусство.*

(Искусство и культура. – 2025. – № 2(58). – С. 27–31)

## Integration Opportunities of Art on the Example of the Pavilions of the People's Republic of China in the Venice Biennale Space

Lollini A.D.

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

*Art has always played an important role in depicting and documenting historical events and civilizations. From ancient cave paintings to Renaissance masterpieces, art has the ability to represent different time periods and cultures. Moreover, the study of art as a form of historical representation proves the interrelationship between historical maturation and cultural dialogue.*

*The Venice Biennale is a unique event in the world art panorama. On the one hand, it is the most important sectoral expert and one of the most famous and respected art exhibitions in the world. On the other hand, its nature allows for the artistic presentation of national values, ideas and perspectives through a complex collaboration between government institutions and independent artists. Due to these intertwined characteristics, the Venice Biennale has the ideal conditions to present the practices of national cultural diplomacy and to reflect the historical formation of different eras.*

*The evolution of the image of the Chinese artist, and Chinese art in general, at the Venice Biennale can be seen as a figurative expression of the differences and peculiarities of cultural identity in an alien context. When art professionals from a certain place set foot on a new land, they try to conquer and draw the viewer's attention to an unfamiliar culture and problems through a conceptual message, to make a statement about themselves.*

**Key words:** *art criticism, art influence, contemporary art in China, Venice Biennale, national identity, exhibitions, art.*

(Art and Cultur. – 2025. – № 2(58). – P. 27–31)

Адрес для корреспонденции: e-mail: Lollini.anna@gmail.com – А.Д. Лоллини

Искусство занимает основополагающую позицию в формировании идентичности, погружая людей в общие переживания и воспоминания. Все культуры имеют свои уникальные подходы к созданию и восприятию искусства, что, в конечном счете, приводит к разнообразию художественных традиций. Это разнообразие можно рассматривать как богатство нейросенсорного опыта, когда каждая культура вносит свои краски в единую палитру человеческой культуры. Художники, музыканты и писатели, создавая свои произведения, используют многообразие сенсорных воздействий языка, цвета, формы и звука, чтобы вызвать глубокие эмоциональные реакции у аудитории, которая, в свою очередь, чрезмерно открыта новым опытам, позволяя собственным чувствам быть ведущими в процессе интерпретации. В результате в каждом произведении искусства образуется уникальная зона взаимодействия, в которой зритель становится не просто наблюдателем, а активным соучастником, предлагающим свою интерпретацию действительности.

Цель статьи – выявление и анализ интегративных возможностей искусства на примере павильонов Китайской Народной Республики в условиях венецианских биеннале.

Венецианская биеннале уже изучалась в контексте культурной дипломатии в целом (Цаугг, 2015) и китайской культурной дипломатии в частности (например, Роднер и Прис, 2016; Юн Вэнь, 2017). Отношения между современным искусством и китайским правительством не всегда были линейными. Однако Венецианская биеннале всегда присутствовала в этом взаимосотрудничестве. В 1993 году приглашение независимых китайских художников на итальянский хэппенинг привлекло внимание мира к движениям политического поп-арта и циничного реализма, усилив внутренние дебаты о роли современного искусства в Китае сегодня (Юн Вэнь, 2017). На Венецианской биеннале Китай принял современное искусство как средство, способное представлять культуру Китая внешнему миру за рубежом через открытие специального национального павильона в 2003 году (Ван, 2009). Однако в это же время угроза вируса атипичной пневмонии заблокировала физическое участие национального павильона в городе Венеции, и официальная выставка биеннале 2003 года прошла в Музее современного искусства Гуандуна. Поэтому первый китайский павильон на территории Италии открылся только в 2005 году, когда

Поднебесная наконец официально представила свое современное искусство и свои эстетические взгляды европейскому зрителю (Юн Вэнь, 2017) [1, с. 109–110].

**Опыт участия КНР на венецианских биеннале.** С тех пор «Китай был осторожен, чтобы выставлять консервативные работы, пытаясь изобразить традиционные темы, но уделял больше внимания “мягкой политике”, чем самому искусству» [2, с. 134]. Действительно, на протяжении многих лет китайский павильон предлагал разные темы, представлял разных художников, приглашал разных кураторов при организации своей выставки:

45-я Венецианская биеннале, 1993 г. «Проход на Восток», куратор: Акилле Бонито Олива. Участники: Ван Гуанъи, Чжан Пэйли, Гэн Цзяньи, Сюй Бин, Лю Вэй, Фан Лицзюнь, Юй Хун, Фэн Мэнбо, Ван Юшэнь, Юй Юхань, Ли Шань, Сунь Лян, Ван Цзывэй, Сун Хайдун;

46-я Венецианская биеннале, 1995 г. «Идентичность и инаковость», куратор: Жан Клер. Участники: Чжан Сяоган, Цай Гоцян, Юй Юхан, Лю Вэй, Ли Шань, Чжан Пэйли;

47-я Венецианская биеннале, 1997 г. «Будущее, настоящее, прошлое: лабиринт», куратор: Джермано Челант. Участники: Шэнь Лин, Ван Юйпин, Фан Лицзюнь, Лю Сяодун, Ван Юшэнь, Юй Хун;

48-я Венецианская биеннале, 1999 г. «Открыть все», куратор: Харальд Зеemann. Участники: Ай Вэйвэй, Ма Люмин, Фан Лицзюнь, Ван Синвэй, Чжуан Хуэй, Ян Шаобинь, Лу У, Юэ Миньцзюнь, Ван Цзинь, Чжан Пэйли, Лян Шаоцзи, Чжоу Техай, Се Наньсин, Чэнь Чжэнь, Ван Ду, Цай Гоцян (получил награду «Золотой лев»), Чжан Хуань, Чжао Банди, Цю Шихуа, Дин И, Хоу Ханьру (куратор французского павильона), Хуан Юнпин (французский павильон);

49-я Венецианская биеннале, 2001 г. «Плато человечества», куратор: Харальд Зеemann. Участники: Хай Бо, Сяо Юй, Сюй Чжэнь, Цай Гоцян, братья Гао;

50-я Венецианская биеннале, 2003 г. «Мечты и конфликты: диктатура зрителя», куратор: Франческо Бонами. Участники: Гу Дэсинь, Ян Чжэньчжун, Чжан Пэйли, Чжу Цзя, Цао Фэй, Сюй Тань, Цзинь Цзянбо, Хоу Ханьру (куратор Canton Express, художники: Чэнь Шаосюн, Лян Цзюхуэй, Линь Илин, Сюй Тань, Цзинь Цзянбо, Чэнь Дун, Юй Ли, Фэн Цяньюй, Дуань Цяньюй, Лю Хэн, Цзян Чжи, Ян Цзецан, Ян Юн, Фэн Цяньюй, Ша Ея, Чжэн Гогу). Китайский павильон (выставлен в Гуандуне из-за атипичной пневмонии): Ван Шу, Чжань Ван, Ян Фудун, Лю Цзяньхуа, Лу Шэнчжун;

51-я Венецианская биеннале, 2005 г. «Опыт искусства и всегда немного дальше», куратор: Мария де Корраль и Роза Мартинес. Участники: Чэнь Цзиэрэнь, Ху Анна. Китайский павильон: Цай Гоцянь (куратор), Чжан Юнхэ, Ван Цихэн, Сунь Юань и Пэн Юй, Лю Хуа, Сюй Чжэнь;

52-я Венецианская биеннале, 2007 г. «Думайте чувствами – чувствуйте разумом. Искусство в настоящем», куратор: Роберт Сторр. Китайский павильон: Хоу Ханьру (куратор), участники: Шэнь Юань, Инь Сюань, Кань Сюань, Цао Фэй;

53-я Венецианская биеннале, 2009 г. «Создание миров», куратор: Дэниел Бирнбаум. Участники: Сюй Тань, Чу Юнь, Хуан Юнпин, Син Синь, Сюй Минь (с работами Чэнь Чжэня). Китайский павильон: Лу Хао (куратор), Фан Лицзюнь, Хэ Цзиньвэй, Хэ Сэнь, Лю Дин, Цю Чжицзе, Цзэн Фаньчжи, Цзэн Хао;

54-я Венецианская биеннале, 2011 г. «Иллюминации», куратор: Брайс Куригер. Участники: Сонг Дун, Ван Линь, Син Синь. Китайский павильон: Пэн Фэн (куратор), Пан Гункай, Цай Чжисун, Лян Юаньвэй, Ян Маюань, Юань Гункай;

55-я Венецианская биеннале, 2013 г. «Энциклопедический дворец», куратор: Массимилиано Джони. Участники: Кань Сюань, Линь Сюэ, Ай Вэйвэй. Китайский павильон: Ван Чунчэнь (куратор), Хэ Юньчан, Ху Яолин, Мяо Сяочунь, Шу Юн, Тун Хуншэн, Ван Цинсун, Чжан Сяотао;

56-я Венецианская биеннале, 2015 г. «Все будущее мира», куратор: Оквуи Энвезор. Участники: Сюй Бин, Цю Чжицзе, Цзи Дачунь, Цао Фэй. Китайский павильон: Цуй Цяо (куратор), Лю Цзякунь, Лу Ян, Тан Дунь, Вэнь Хуэй, У Вэньгуан;

57-я Венецианская биеннале, 2017 г. «Да здравствует искусство! Да здравствует!», куратор: Мария де Корраль и Роза Мартинес. Участники: Гэн Цзяньи, Гуань Сяо, Хао Цюань, Лю Цзяньхуа, Лю Е, Чжоу Тао. Китайский павильон: Цю Чжицзе (куратор), Тан Нань Нань, У Цзянь Ань, Ван Тянь, Яо Хуэйфэн;

58-я Венецианская биеннале, 2019 г. «Желаю вам жить в интересные времена», куратор: Ральф Ругофф. Участники: Лю Вэй, Набики, Сунь Юань, Пэн Юй, Инь Сючжэнь, Ю Ци. Китайский павильон: У Хунлян (куратор), Чэнь Ци, Фэй Цзюнь, Гэн Сюэ, Хэ Сяньюй.

Тем не менее до 2015 года кураторское отношение, соответствующее официальным культурным директивам «мягкой силы» касательно современного искусства, было полностью переструктурировано (Ван, 2009;

Поллак, 2015; Роднер и Прис, 2016; Юнг Вэнь, 2017). Год за годом китайское министерство культуры назначает разных руководителей и команды для организации китайского пространства в Венеции. Как правило, правительство Китая требовало создания официальной художественной организации для формирования национального павильона. Неудивительно, что в руководящем комитете китайской выставки в Венеции обычно можно найти китайского чиновника, находящегося либо в прямых отношениях с правительством, либо в рамках своей принадлежности к официальной художественной организации (или и то, и другое). При демонстрации китайского современного искусства на Венецианской биеннале всегда присутствует официальное обоснование. Оно может быть плохо воспринято, как в случае с изданием биеннале 2011 года (Юнг Вэнь, 2017), или тепло встречено, как в 2015 году (Поллак, 2015), но всегда происходит оценка [3, с. 435].

**Интегративные возможности искусства.** Работы на Венецианской биеннале показывают, что может сделать группа преданных своему делу китайских художников и зарубежных кураторов и коллекционеров, желающих коммерчески представлять или собирать произведения современного искусства в Китае, к которым они применили довольно строгие стандарты концептуальной ясности и художественного исполнения. Следует помнить, что они выполняют функцию, которую обычно можно было бы ожидать от музея или кураторской культуры, но в Китае, за исключением двух или трех новых музеев, они делают это на уровне, о котором едва ли может мечтать официальный мир.

Эта строгость проявляется в работе Ай Вэйвэя, сына раннего поэта-модерниста Ай Цина, который был сослан в Синьцзян, и где Ай Вэйвэй имел возможность наблюдать унижения, которым подвергались во время различных кампаний «исправления мышления». Холодная, непримиримая ирония сюрреалистических объектов Ай Вэйвэя, кажется, основана на самом интенсивном опыте абсурда. Эта критическая позиция привела к одной из первых попыток сместить и лишиться значения маску Мао Цзэдуна. Такое концептуальное смещение со странными комбинациями визуализированных метафор, в основном физических, в игре Ай Вэйвэя, со странными комбинациями обуви или удивительно сконструированной мебели, также встречается в гравюрах Хун Хао, где несочетаемые отображения накладываются с одинаково отчужденными подписями.

Ни на минуту не следует думать, что все это некое эгоистичное модернистское развлечение, несмотря на случайные заигрывания с чистыми играми стиля, где Дюшан всегда является мощным аттрактором. Очень серьезная забота об искусстве и его критическом отношении к общественной жизни лежит в основе таких работ. Как писал Ай Вэйвэй в 1997 году:

«В сегодняшней культуре и искусстве нам по-прежнему не хватает базового внимания – не хватает профессионализма и осознанности художника, не хватает независимости критики. Различные виды исследования дискурса, применение распространенных техник и медиа, неразборчивое заимствование методов и содержания – все это не может скрыть дефекты в собственном осознании художника, социальной критике и независимом творчестве. Это разоблачает мещанскую стилистику механистического и утилитарного, отражает нищету духовных ценностей и снижение вкуса.

Когда внимание к “тенденциям” сменяется вниманием к индивидуальным методам и проблемам, и когда исследование форм сменяется на среду для выживания, на исследование духовных ценностей, только тогда искусство обретет надлежащее осознание, которое является долгим путем для путешествия» [4].

Концептуальная пустота ретрографической жизни вновь отражается в хлопающих ладонях Гэн Цзяньи, изложенных как в руководстве по тайцзицюань, исполняющих, когда им говорят и правильно инструктируют, не спрашивая, чему они хлопают. Аналогично для Чжоу Юнься свиньи смотрят вниз на кукурузные поля все лучше, все толще, где памятный столб за пределами Тяньаньмэнь стоит в центре картины, как безмолвный страж невысказанной и теперь, возможно, бессмысленной истории.

Наконец, гуманистическая ностальгия и концептуальный минимализм связаны в пустых, почти безымянных портретах Чжуан Хуэя людей, которые так ясно названы только им самим. Записи тех, чье время прошло, чья система теперь отказала им в ценности, которую они когда-то имели, вместо того, чтобы принять, что с истечением своего срока она теперь сама должна «раствориться в воздухе».

Венецианская биеннале, одна из самых знаковых в мире академических выставок современного искусства, уже давно привлекает самых влиятельных художников, коллекционеров, критиков и кураторов со всего мира, собирающихся на одном

грандиозном празднике. От «тревожных» бумажных вырезок и вышитых артефактов на 38-й Венецианской биеннале в 1980 году до 45-й Венецианской биеннале в 1993 году, где около 20 пионеров авангарда выставили свои работы и ушли с выставки побежденными. Начиная с 48-й Венецианской биеннале 1999 года, когда работа Цай Гоцяна «Двор соборной ренты» завоевала «Золотого льва», и до хаотичной ситуации 2010 года художники пытались участвовать в биеннале любыми способами, поскольку, похоже, в Китае биеннале стала местом, где камни превращаются в золото, а большинство художников, принявших участие, считаются хорошими художниками, и рыночная цена их работ обязательно вырастет. В последних двух биеннале работы и творческие идеи участвующих художников стали предметом международного обсуждения и признания [5, с. 82–84].

**Заключение.** Рынок и международная сцена – две новые области, в которые современное искусство Китая интегрировалось после 1990-х годов, и эти темы кажутся более глубокими и интересными, чем те, с которыми сталкивалось искусство в 1980-х годах (политика, идеология и чистая духовность). Это происходит в то время, когда на протяжении последних тридцати лет, после окончания Холодной войны, в культурных кругах повсеместно звучали полные любопытства размышления о восточной культуре. Дальневосточный Китай не был жертвой западной гегемонической колонизации, но разрывы, напряженность, несколько аномальные и нетрадиционные тенденции в развитии современного китайского искусства – все это переменные, вытекающие из колониальных амбиций XIX века: «Открывая двери в Китай».

Поднебесная была насильно включена в систему посредством Опиумных войн, и только тогда в Китай пришло осознание, что он является лишь частью мира, а не всем миром. С этого момента китайцы начали по отдельности разрабатывать концепции «Китай» и «китайское искусство», которые стали предметом борьбы и были отодвинуты в пограничные уголки мира. Для страны это означало быть связанным с миром, ее самопознание и восприятие себя должно было быть объективно организовано в западном дискурсе, которое отражает Венецианское биеннале, и китайское искусство, несомненно, было вынуждено участвовать в мире искусства таким образом. Никто не может знать, была бы другая история лучше, и это вмешательство извне заставило поколения китайских художников-авангардистов

«заблудиться» и критиковать себя с точки зрения культурной идентичности.

Благодаря опыту участия КНР в Венецианской биеннале китайские художники, пытаясь достичь уровня мирового искусства, впитали все, что могли, в кратчайшие сроки, тем самым дав жизнь современному китайскому искусству, искусному сочетанию традиций и иностранных влияний, что отразило интегративные возможности искусства. Очевидно, что современный китайский художественный контекст можно считать, в целом, еще незрелым и во многом еще мало понятным остальным миром, даже при наличии большого потенциала, который стремительно развивается.

**ЛИТЕРАТУРА**

1. Роднер, В.Л. Живопись нации: изучение взаимосвязи политики и рынка изобразительного искусства в странах с развивающейся экономикой / В.Л. Роднер, Х. Прис // *Journal of Arts Management, Law, and Society*. – 2016. – Vol. 46, No. 5. – С. 287–302.
2. Чжэ Цзинь. Анализ взаимосвязи между национальным искусством и народным искусством / Чжэ Цзинь // *Цзилинский ун-т радио и телевидения*. – 2011. – No. 109. – С. 109–110.
3. Сюй, Л. Кураторские практики и глобальный рынок искусства: случай китайских художников / Л. Сюй // *Куратор: The Museum Journal*. – 2017. – Т. 60, № 4. – С. 433–450.
4. Ай Вэйвэй. Искусство и политика: современное искусство Китая / Ай Вэйвэй. – Пекин: Издательство искусств, 2014. – С. 240.
5. Чэнь, С. Влияние Венецианской биеннале на современное искусство Китая / С. Чэнь // *Contemporary Art Review*. – 2019. – Т. 12, № 2. – С. 78–95.

*Поступила в редакцию 20.03.2025*

## Женский образ как символ времени в станковой живописи Беларуси 1950–1960-х годов

Медвецкий А.В.

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

*Эволюция женского портрета наблюдалась в белорусской станковой живописи второй половины XX века. После 1932 года, в условиях идеологической регламентации искусства, произошел переход от камерности к монументальной героизации женского образа. Белорусская художественная школа, развиваясь под влиянием российской академической традиции и европейского модернизма, создала собственный художественный язык, соединивший национальные традиции с современными тенденциями.*

*Прослеживается расширение тематического диапазона. От производственных портретов 1950-х годов до психологически глубоких образов 1960-х. Особенностью стало создание многогранного идеала советской женщины, сочетающего черты труженицы, интеллектуала и матери. Портретная живопись этого периода проявила себя не только как художественный феномен, но и документ эпохи, отразивший трансформацию социальной роли женщины в обществе.*

**Ключевые слова:** белорусская станковая живопись, женский портрет, белорусские художники, портретный жанр, художественный образ.

(Искусство и культура. – 2025. – № 2(58). – С. 32–36)

## The Female Image as a Symbol of Time in the 1950s–1960s Belarusian Easel Painting

Medvetsky A.V.

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

*The article traces the evolution of the female portrait in Belarusian easel painting in the late 20th century. After 1932, under the conditions of ideological regulation of art, there was a transition from intimacy to monumental heroization of the female image. The Belarusian artistic school, developing between the influences of the Russian academic tradition and European modernism, created its own artistic language that combined national traditions with contemporary trends.*

*There is a noticeable expansion of the thematic range, from industrial portraits of the 1950s to psychologically profound images of the 1960s. A distinctive feature was the creation of a multifaceted ideal of the Soviet woman, combining traits of a worker, an intellectual, and a mother. The portrait painting of this period became not only an artistic phenomenon but also a document of the era, reflecting the transformation of the social role of women in society.*

**Key words:** Belarusian easel painting, female portrait, Belarusian artists, portrait genre, artistic image.

(Art and Cultur. – 2025. – № 2(58). – P. 32–36)

В многогранной палитре мирового изобразительного искусства портретный жанр неизменно оставался той благодатной почвой, на которой расцветали самые проникновенные образы человеческого бытия. Особое место в этом художественном пространстве занимает женский портрет, как вечный источник

вдохновения, прошедший удивительную эволюцию от одухотворенной созерцательности фаумских портретов до экспрессивной выразительности современных полотен.

Советское искусство, подчинявшееся строгим требованиям коммунистической идеологии, было регламентировано в 1932 году.

В этот период, когда искусство оказалось в рамках идеологической парадигмы, художественная интерпретация женского образа претерпела кардинальные изменения. На смену камерности и интимности пришла монументальная героизация, отражающая дух эпохи великих свершений.

Новая эстетика социалистического реализма предложила уникальный архетип женщины-созидательницы, в котором органично переплелись черты труженицы и носительницы высоких моральных идеалов. Художники того времени, следуя канонам нового искусства, создавали портреты, в которых индивидуальные черты модели гармонично сочетались с обобщенным образом представительницы нового общества. В этих работах прослеживается особая живописная стилистика. Сочетание реалистической достоверности с идейной возвышенностью, монументальность композиционных решений и особая одухотворенность образов, ставшая характерной приметой советского портретного искусства.

Цель – проанализировать развитие женского образа в портретном жанре белорусской станковой живописи второй половины XX века.

Формирование творческого почерка белорусских художественных школ происходило на перекрестке двух мощных культурных течений. С одной стороны, значительное влияние оказывала классическая российская академическая школа, с другой – новаторские тенденции европейского модернизма существенно обогащали творческий инструментарий мастеров.

В этих условиях художники Беларуси не пошли по пути простого заимствования, а выработали собственную неповторимую манеру письма. Их творческий метод отличался уникальным подходом к художественному выражению, в котором искусно переплелись различные влияния и традиции.

Важнейшей особенностью их произведений стала неразрывная связь с национальными художественными традициями. Это ярко проявилось в своеобразном подходе к декоративному оформлению работ и специфическом цветовом решении, где отчетливо прослеживается влияние народного творчества.

Период 50–60-х годов XX века отмечен формированием неповторимого художественного стиля, получившего условное название «большой советский стиль». Он послужил переходным этапом от позднесталинского искусства к «суровому стилю» – основной тенденции 1960-х гг. Этот период характеризуется особым вниманием к человеческой личности, ее духовному миру и социальной роли. Мастера

кисти создавали образы, отражающие не только внешнее сходство, но и внутреннюю силу характера, профессиональное достоинство и моральные качества портретируемых.

В послевоенное время женский образ приобрел символическое значение. Женщина предстает перед зрителем как хозяйка огромной страны, труженица полей истроек, демонстрирует исключительную выносливость и силу духа. Художники использовали различные живописные приемы для передачи этих качеств: монументальность композиции, насыщенный колорит, экспрессивный мазок.

**Эволюция женского портрета в белорусском изобразительном искусстве 1950-х гг.** Среди многообразия жанров изобразительного искусства портрет занимает особое место, предоставляя зрителю возможность погрузиться в глубокое исследование человеческой личности. Написание портрета, будь то в живописи или скульптуре, традиционно считается одной из сложнейших задач для художника, требующей не только технического и профессионального мастерства, но и психологического контакта с моделью. Портретное искусство выполняет важнейшую функцию художественного отражения эпохи, позволяя современному зрителю соприкоснуться с живой историей через образы людей прошлого.

Определенную роль в этом контексте приобретает эволюция женского портрета, который, подобно чуткому индикатору, отражает не только эстетические идеалы, но и социально-культурные трансформации различных исторических периодов. Стоит отметить, что каждая национальная художественная школа вносит в трактовку женского образа свои характерные черты, обусловленные культурными традициями и историческим контекстом. В этом отношении белорусское изобразительное искусство создало впечатляющую галерею женских образов, отмеченную особой проникновенностью и глубиной характеров. Яркими примерами подобного подхода служат работы выдающихся мастеров: «Портрет А.И. Чернявской» (1954) Е. Зайцева и «Портрет доярки А.С. Загорской» (1956) А. Шевченко. В этих произведениях органично сочетаются высокое профессиональное мастерство и глубокое понимание национального характера.

В своеобразном ключе выполнен «Портрет доярки А.С. Загорской» (1956) А. Шевченко. Он представляет собой глубоко новаторскую работу, в которой художник мастерски переосмысливает традиции реалистического портрета через призму современных живописных исканий. В этом полотне органично

соединились монументальность образного решения с удивительной камерностью и душевной теплотой. Технические приемы, использованные творцом, демонстрируют виртуозное владение живописным мастерством. Сложная многослойная техника письма построена на тонком взаимодействии красочных слоев. Подмалевок в теплых охристых тонах, просвечивающий сквозь последующие наложения краски, создает эффект внутреннего свечения, придавая портрету необычную одухотворенность. Колористическое решение построено на тонко нюансированной гамме, где доминируют мягкие земляные оттенки, перекликающиеся с темой крестьянского труда. Диагональные ритмы, образованные складками одежды, создают сложную пространственную игру, придавая статичной позе внутреннюю динамику. Исключительное внимание художник уделяет рукам героини [1].

Психологическая характеристика образа раскрывается через тонко разработанную систему деталей. Простой рабочий халат и скромная косынка говорят о будничной трудовой жизни. Лицо героини становится средоточием духовной красоты. Мягкая улыбка передает душевную щедрость и открытость, а выразительные темные глаза раскрывают богатый внутренний мир, природный ум и живой интерес к жизни. В этом портрете художник создает не просто образ конкретной женщины, он воплощает в нем лучшие черты национального характера – достоинство, трудолюбие, душевную красоту и внутреннюю силу. При этом портрет остается глубоко персональным, сохраняя неповторимые индивидуальные черты модели, что свидетельствует о высоком мастерстве автора.

Эта тенденция к глубокому психологизму получила свое дальнейшее развитие в работе «Портрет свинарки Дорофеевой» (1962) П. Явича, где демонстрируется иной подход к решению портретного образа. Художник использует более свободную живописную манеру, где энергичный мазок формирует пластическую структуру картины. Композиция строится на тонком равновесии вертикальных и диагональных ритмов, легкий поворот головы создает динамическое напряжение. П. Явич мастерски играет контрастами светлого и темного, где светлое лицо героини эффектно выделяется на более темном фоне. В колористическом решении портрета доминирует сложная игра холодных и теплых тонов. Художник обращается к тонким градациям серого и розового в изображении лица, что создает впечатление свежести и молодости.

Особую роль играют голубые глаза героини, которые становятся композиционным и смысловым центром портрета.

Портретная живопись послевоенного периода представляет собой уникальное явление в истории белорусского искусства, когда художники вышли далеко за рамки простой фиксации внешнего облика. В этих работах мастера стремились создать многомерный образ человека своего времени, раскрывая сложную диалектику индивидуального и общественного, личного и исторического. Каждый портрет становился своеобразным документом эпохи, где через призму индивидуальной судьбы отражались важнейшие социальные и культурные процессы времени.

**Женский образ в белорусской живописи 1960-х гг.** Особенно показательными стали 1960-е годы, когда белорусская портретная живопись вступила в новый этап своего развития, характеризующийся углубленным психологизмом и расширением тематического диапазона. В центре внимания художников оказались представители интеллигенции – деятели культуры и искусства, ученые, врачи, педагоги. Это отразило важные социальные изменения в обществе и возросшую роль интеллектуального труда. Яркими примерами данного направления служат работы «Хирург Г.Ф. Лось» (1963) В. Волкова, «Портрет студентки» (1965), «Медсестра» (1967), «Портрет народного артиста БССР Звездочётова» (1957) И. Боровского.

В этих произведениях живописцы достигли глубины психологического анализа, создавая сложные и многогранные характеры. Мастера кисти стремились раскрыть не только профессиональные качества своих героев, но и их богатый внутренний мир, черты характера, душевные переживания. Такой подход позволил предложить галерею образов, где каждый портрет становится не просто изображением конкретной личности, но и отражением целой эпохи, ее идейных исканий и ценностных ориентиров. Особенно ярко это проявилось в портретах представителей творческих профессий, где художники сумели передать как высокое мастерство портретируемых, так и те личностные качества, которые определяют истинное призвание человека.

Эти полотна, ставшие неотъемлемой частью культурного наследия, сохраняют для потомков облик конкретных людей, саму атмосферу времени, его духовные и нравственные идеалы, делая персонажи живыми свидетелями исторической эпохи.

Например, «Портрет заслуженной артистки БССР Т.М. Пастуниной» (1954) кисти

Н. Воронова представляет собой выдающийся образец, в котором художник соединил репрезентативность парадного портрета с глубоким психологическим пониманием творческой личности. Композиционное решение построено на эффектном контрасте. Яркая фигура солистки театра оперы и балета выразительно читается на фоне глубокого, бархатистого театрального занавеса. Это противопоставление света и тени создает не только драматургическую напряженность, но и обретает глубокий символический смысл. Особой выразительности художник достигает в трактовке лица героини. Тонко проработанные черты передают внешнюю красоту и благородство облика, а также раскрывают богатство внутреннего мира артистки. Во взгляде читается одухотворенность и страстная преданность искусству, а легкий поворот головы характеризует внутреннее напряжение и артистизм. Выразительная пластика фигуры, акцентированная деталями сценического костюма, свидетельствует о природной грации и отточенном мастерстве.

Натан Воронов создает многогранный образ, где профессиональное и личное неразрывно переплетаются. Художник раскрывает не только мастерство артистки, но и ее богатый внутренний мир, интеллект, способность к эмоциональному переживанию.

Красоту человека, искренне увлеченного работой, убедительно передал М. Лисовский в «Портрете учительницы» (1950). Воплощая уютную атмосферу учебного класса, наполненного ярким утренним солнцем, художник обращает внимание зрителя на старую деревянную доску и стол. В центре – учительница, полная энергии и страсти к своему делу. Ее лицо слегка утомленное, но воодушевленное, а глаза излучают живость и искренность. Шагнув вперед и держа в руке тетрадь, она готова поделиться собственными знаниями и опытом с учениками. В ее движении читается стремление передать увлекательность и важность своего предмета. Взгляд, устремленный вперед, полон решимости и уверенности. Данный портрет не просто изображение женщины, занимающейся обучением, это отражение внутреннего мира учителя. Ее обаяние и преданность любимому делу заставляют задуматься о важности образования и роли учителя в жизни каждого ученика.

1960-е годы ознаменовались значительной трансформацией в художественном осмыслении женского образа, когда доминирующей темой становится материнство. Это направление ярко проявилось в работах таких

мастеров, как М. Лисовский («Портрет матери», 1963) и И. Рэй («Портрет матери», 1967), предложивших новаторские художественные решения в интерпретации данной темы.

Особого внимания заслуживает произведение «Рита и Андрей» (1965) М. Савицкого, где материнство представлено как квинтэссенция человеческой нежности и самоотверженности. Склонившаяся к ребенку сильная женская фигура создает впечатляющий образ материнской защиты. Лицо героини, обращенное к зрителю, выражает решительность и безграничную заботу. Монументальность живописного языка подчеркивается выразительностью каждой линии и цветового исполнения. Художник намеренно ограничивает палитру тремя локальными цветами – красным, синим и желтым, что усиливает эмоциональное воздействие произведения.

Советскому искусству этого периода было присуще создание уникальной мифологической системы, породившей обобщенный образ советской женщины. В отличие от западного искусства, здесь сформировался многогранный идеал (обобщенный тип) – «женщины-работницы», «женщины-строители», «хлебоборобы»: личность, успешно реализующая себя как в физическом, так и в интеллектуальном труде. Изобразительное искусство сформировало архетип физически развитой, сильной и жизнерадостной созидательницы, несущей в себе мощный творческий потенциал.

Белорусские художники развивали особый художественный язык, характеризующийся тенденцией к монументализации образов и обновлению живописной стилистики. Их творческие методы были направлены на создание масштабных художественных образов, отражающих значимость роли женщины в современном обществе. Этот синтез материнского начала и социальной активности стал своеобразным феноменом в истории мирового искусства, сохраняющим актуальность и в наши дни.

В портретной живописи данного периода активно развивается тема взаимосвязи человека и его профессии. Художники находят новые способы показать единство личности и ее трудовой деятельности. Это достигается через включение в композицию характерных атрибутов профессии, создание определенной атмосферы, передающей специфику труда портретируемого.

Май Данциг в «Портрете помощника оператора О. Кудрец» (1966) предлагает новаторский подход к решению производственного портрета. Художник отказывается

от традиционного изображения человека в рабочей обстановке, сосредотачивая внимание на психологической характеристике модели. Композиция построена на сложном ритмическом чередовании вертикальных и диагональных линий. Колористическое решение основано на контрастном сопоставлении открытых цветов, где доминируют красные и синие тона, символизирующие энергию и силу характера портретируемой. М. Данциг применяет различные приемы наложения краски: от плотных, корпусных мазков в изображении одежды до тонких лессировок в передаче оттенков кожи. Особенно впечатляет работа над глазами портретируемой, где художник достигает удивительной глубины и выразительности взгляда.

Интересно решен И. Давидовичем «Портрет штукатурщицы Малининой» (1957). Он представляет собой интересный пример синтеза портретного и пейзажного жанров. Композиционное решение исходит из контрастного сопоставления профильного изображения девушки и панорамы новостроек на заднем плане. Художник использует сложное пространственное построение, где фигура героини, расположенная у края картины, уравновешивается массивом архитектурных форм. В технике исполнения И. Давидович сочетает различные живописные приемы. Лицо модели написано с особой тщательностью, с применением тонких цветовых переходов и нюансов. Складки одежды, напротив, решены более обобщенно, широкими мазками, создающими выразительный ритмический рисунок. Фон упрощенно обобщенная манера, благодаря чему

архитектурные формы новостроек превращаются в геометризованный узор [2].

**Заключение.** Женский образ в станковой живописи Беларуси второй половины XX века представляет собой сложное и многогранное художественное явление. Послевоенный период характеризовался существенной трансформацией в его художественной интерпретации: на смену камерности пришла монументальная героизация, отражающая дух эпохи великих свершений. Если в 1950-х годах мастера кисти фокусировались преимущественно на портретном образе, оставляя окружение лишь фоном, то 1960-е годы ознаменовались радикальным переосмыслением художественных принципов. Тема созидательного труда выдвинулась на первый план, а природа из декоративного элемента превратилась в полноправного участника художественного повествования [3]. Это позволило создавать более многогранные произведения, где внутренний мир героев раскрывался через их взаимодействие с окружающей средой.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Мисюк, А.Е. Белорусская советская портретная живопись: 1917–1967 / А.Е. Мисюк; ред. П.А. Карнач; Акад. наук БССР, Ин-т искусствоведения, этнографии и фольклора. – Минск: Наука и техника, 1986. – 104 с.
2. Гісторыя беларускага мастацтва: у 6 т. / Акад. навук БССР, Ін-т мастацтвазнаўства, этнаграфіі і фальклору; рэдкал.: С.В. Марцэлеў (гал. рэд.) [і інш.]. – Мінск: Навука і тэхніка, 1994. – Т. 6: 1960-я – сярэдзіна 1980-х гг. / рэд. тома В.І. Жук. – 375 с.
3. Медвецкий, А.В. Портретная живопись Беларуси: монография / А.В. Медвецкий, С.В. Медвецкий; М-во образования Респ. Беларусь, Витеб. гос. ун-т. – Витебск: ВГУ, 2017. – 336 с.

*Поступила в редакцию 04.02.2025*

УДК 7.036/.038(510):7.079(450.341)“1993/1999”

## Представление современного искусства Китая в рамках основных проектов Венецианской биеннале (1993–1999)

Ян Пэйхань

*Учреждение образования «Белорусская государственная академия искусств», Минск*

Венецианская биеннале – одно из самых значимых международных художественных событий в современном мире. Китай стал участвовать в ней с 1958 года, когда отправил на выставку ряд картин Ци Байши. Затем, после длительного перерыва, в 1980-х гг. на Венецианской биеннале Поднебесная экспонировала народную вышивку по шелку «цицзю» и традиционные произведения вырезки из бумаги «цзяньчжи». И лишь в 1993 г. в результате активной работы Посольства Италии в КНР около десяти китайских художников – представителей авангарда получили приглашение к участию в 45-й Венецианской биеннале. В статье проведено искусствоведческое исследование презентации современного искусства Китая в рамках основных проектов 45-й, 46-й, 47-й и 48-й Венецианских биеннале.

**Ключевые слова:** Венецианская биеннале, этап, художник, куратор, искусство.

*(Искусство и культура. – 2025. – № 2(58). – С. 37–41)*

## Representation of Chinese Contemporary Art within the Framework of the Main Projects of the Venice Biennale (1993–1999)

Yang Peihan

*Education Establishment “Belarusian State Academy of Arts”, Minsk*

The Venice Biennale is one of the most important international art events in the contemporary world. China's earliest participation in the Venice Biennale was in 1958, when China sent a number of paintings by Qi Baishi to the exhibition. Then, after a long hiatus, China exhibited folk silk embroidery “qijiu” and traditional paper-cutting works “jianzhi” at the Venice Biennale in the 1980s. Only in 1993, as a result of the active work of the Italian Embassy in China, about ten Chinese avant-garde artists were invited to participate in the 45th Venice Biennale. The article is an art historical study of the representation of Chinese contemporary art within the framework of the main projects of the 45th, 46th, 47th and 48th Venice Biennales.

**Key words:** Venice Biennale, stage, artist, curator, art.

*(Art and Cultur. – 2025. – № 2(58). – P. 37–41)*

Венецианская биеннале – важнейшее международное художественное событие в мире искусства. История участия Китая в Венецианской биеннале относительно коротка: в 1958–1992 г. – единичное участие с преимущественно традиционными произведениями искусства; в 1993–2003 г. – представление современного искусства Китая в рамках основных и параллельных проектов Венецианской биеннале зарубежными кураторами; с 2003 г. по настоящее время – регулярное участие с собственными

павильонами, при этом китайские художники и сегодня продолжают презентовать свои работы в основном проекте биеннале.

Цель статьи – раскрытие особенностей представления современного искусства Китая в рамках основных проектов 45-й, 46-й, 47-й и 48-й Венецианских биеннале.

Главный куратор 45-й Венецианской биеннале (1993) Акилле Бонито Олива стремился подчеркнуть сосуществование всех видов искусства, поэтому задал тему «Кардинальная точка искусства» [1]. Он нарушил практику

Адрес для корреспонденции: e-mail: 467032684@qq.com – Ян Пэйхань

предпочтения европейских и американских художников и выдвинул новые культурные стратегии и теоретические концепции в свете актуальной международной модели, репрезентуя разнообразный ландшафт новейших тенденций современного искусства. В рамках основного проекта А.Б. Олива совместно с Еленой Контовой представил выставку «Проход на Восток». Экспозиция объединила произведения авангардной китайской живописи и инсталляции четырнадцати китайских художников (Дин И, Чжан Пэйли, Юй Юхань, Юй Хун, Сюй Бин, Ван Цзывэй, Ван Гуанъи, Сунь Лян, Сун Хайдун, Лю Вэй, Ли Шань, Гэн Цзяньи, Фэн Мэнбо и Фан Лицзюнь), некоторые из которых уже получили известность на Западе, поскольку были участниками Documenta IX (1992), а также работы японских художников и произведения представителей французского авангардистского движения «Lettrisme». А.Б. Олива специально посетил Китай для отбора художников и их произведений и консультаций с китайскими кураторами. Кураторская стратегия А.Б. Оливы официально опиралась на непредвзятый подход, направленный на культурный баланс Запада и Востока. В поддержку китайского авангардного искусства он отобрал произведения политического поп-арта и циничного реализма, отражающего реалии Китая после культурной революции. «Проход на Восток» был размещен в ограниченном пространстве между павильоном Италии и Арсеналом, что открыло возможность взаимодействия с различными творческими контекстами.

Сокуратором китайской части «Прохода на Восток» выступил Ли Сяньтин, экспозиция насчитывала свыше 30 работ. Среди них циничный реализм представляли живописные работы Фан Лицзюня из серии «1993-N», где мастер без прикрас изобразил себя и своих друзей, произведение в технике масляной живописи Лю Вэй «Брак» – фигуративная интерпретация знакового события каждой супружеской пары и др.; политический поп-арт – серии Ван Гуанъи «Великая критика», Дин И «Десять шоу», серия Лю Вэй «Революционная семья: время путешествовать в облаках», Ли Шаня «Румяна N.37», работы Юй Юханя «Мао Цзэдун играет в настольный теннис» и «Мао Цзэдун и Уитни» и др. По мнению Ли Сяньтина, «45-я Венецианская биеннале в 1993 году стала началом официального диалога между современным искусством Китая и международным сообществом» [2].

Включение авангардного китайского искусства в основной проект 45-й Венецианской биеннале содействовало повышению престижа

изобразительного искусства Поднебесной на мировой художественной сцене, развитию творческих стратегий китайских художников, укреплению международного диалога.

10 июня 1995 г. состоялось официальное открытие **46-й Венецианской биеннале**. Главным куратором биеннале впервые стал иностранец – Жан Клер, директор Музея Пикассо в Париже. Кураторская тема биеннале, заданная Ж. Клером, – «Идентичность и инаковость». Куратор попытался выстроить многовековую историю развития, в центре которой находится человеческое тело, путем сопоставления и противопоставления произведений, созданных художниками, исследующими тело человека с точки зрения психоанализа, социологии, других наук и даже архивных документов [3].

В 1995 г. Венецианская биеннале праздновала столетний юбилей, отметив это событие интеграцией европейских художественных концепций. В дополнение к заявленной ключевой теме главный куратор создал две новые подтемы: «Фигуры тела: 1895–1995» и «Отпечатки тела и разума». В этих двух подтемах Ж. Клер экспонировал преимущественно картины и скульптуры, с помощью которых он интерпретировал художественное развитие Венецианской биеннале за последние 100 лет.

Чжан Сунжэнь, китайский куратор с мировым именем, привлек к участию в выставке «Другое лицо: три китайских художника» Чжан Сяогана, Лю Вэй и Гу Вэньда. Экспозиция была показана в павильоне Италии в рамках основного проекта Венецианской биеннале [4, с. 98].

Чжан Сяоган представил произведения из серии «Кровная линия – большая семья». Эта серия живописных работ – важная веха в творческой карьере Чжан Сяогана, полотна глубоко отражают уникальное авторское исследование индивидуальной и коллективной памяти.

Лю Вэй экспонировал картину маслом на холсте «Любите ли вы мясо?», в процессе создания которой использовал смелый и впечатляющий визуальный язык. Подрывая эстетические представления о живописи, художник надеется раскрыть сложность человеческой природы, желаний и реальности.

Китайские художники на 46-й Венецианской биеннале экспонировали работы, в которых они творчески интерпретировали повседневные и злободневные темы, локальные и глобальные истории, создав оригинальные произведения искусства, вызвавшие живой интерес.

**47-я Венецианская биеннале** была официально открыта в июне 1997 г. Главный куратор Джермано Челант заявил тему «Будущее, настоящее и прошлое» и разъяснил, что «будущее, современное, прошлое не считает себя постигшим абсолюты вещей, не перестраивает мировой порядок и не открывает новые возможности художественных инноваций. Оно лишь создает систему координат – где парадокс и беспорядок, критическое отношение и редукционизм, любовь и честная скупость, осведомленность и морализм, отказ и традиция, смешение и романтизм, потребительство и абсолютизм, посредственность и сущность, социология и антропология, свершившийся факт и неизведанная территория, технология и хаос, опасность и наслаждение, планирование и разрушение и т.д. – все это может быть гармонизировано» [5, р. 2]. Дж. Челант рассматривает пространство как маршрут «миграционного» движения художников, которые имеют возможность ставить свои палатки в разных местах, подобно транснациональным кочевникам, живущим без всякого понятия о географии и границах. Исходя из подобной идеи, главный куратор разработал совершенно новую выставочную программу: подход по осям без тематического определения. Он считал, что биеннале не может полагаться на одну тему, чтобы выразить всю идею во всей ее полноте, поэтому он наложил вето на подход к планированию произведений искусства с точки зрения образов, символических знаков, философских или антропологических инстанций и т.п. Выставка объединила творения трех поколений художников с 1967 по 1997 г. из 58 стран.

Дж. Челант пригласил Цай Гоцяна к участию в основном проекте. Художник выставил инсталляцию «Идет дракон!», созданную из обломков затонувшего корабля. Визуально инсталляция напоминала медленно поднимающуюся в воздух ракету в форме китайского мифического дракона, несущего древние воспоминания. Произведение сочетало традиционные элементы, такие как деревянная пагода и красный флаг, с символом ракеты, обозначая пересечение и столкновение традиций и современности, а также непрерывные инновации в культуре. Автор обращался к вопросам культурной идентичности, исторической памяти и национальной самобытности.

В 1999 г. на **48-й Венецианской биеннале** Харальд Зеemann в рамках своего кураторского проекта «d'APERTutto» представил, среди прочего, 18 китайских художников, работавших в самом Китае и в эмиграции, которые ранее не были включены в поле

западноевропейского современного искусства. В помещениях Арсенала и Итальянского павильона экспонировались произведения Лу Хао, гротескные автопортреты Юэ Минцзюня, реалистичные глиняные фигуры Цай Гоцяна, огромного размера панорамные групповые фотографии Чжан Хуэя, интерактивная инсталляция с барабанами Чэн Чжэня, инсталляция Ван Ду, работы Ай Вэйвэй, Чжоу Тьехая, Чжан Хуана и др. В общей сложности в Венецианской биеннале приняли участие 98 групп и 102 художника, причем число китайских художников составило пятую часть от общего числа участников. «Зеemann пригласил художников на 48-ю Венецианскую биеннале не после обширного исследования, а скорее очень быстро и очень разрозненно. Тем не менее, по крайней мере в некоторых работах, кажется, есть общий знаменатель: неоднократно делаются ссылки между традицией и современностью, между художниками и обществом» [6].

Цай Гоцян создал инсталляцию «Venice's Rent Collection Courtyard» («Венецианский двор сбора ренты»), удостоенную «Золотого льва». Инсталляция представляет собой переосмысленное воспроизведение знаменитой китайской глиняной многофигурной скульптурной композиции 1960-х гг. «Двор сбора ренты», рассказывающее о типичной сцене эксплуатации помещиками рабочих в феодальный период. Цай Гоцян не стал напрямую копировать оригинальную скульптуру, но применил метод не копирующего воспроизведения, превратив саму работу в концептуальное искусство путем демонстрации процесса воспроизведения глиняной скульптурной композиции «Двор сбора ренты». Такой подход ломает статичный режим демонстрации традиционной скульптуры и позволяет зрителям участвовать в динамичном процессе создания искусства.

Ян Хут, куратор Documenta IX, директор Gent ArtMuseum в Бельгии, признался в эксклюзивном интервью на открытии: «Цай Гоцян проложил очень интересный мост между восточным и западным художественным диалогом, превратив процесс производства в своего рода искусство действия в самом академическом художественном стиле» [3, с. 111].

Ай Вэйвэй в своей инсталляции «Семьдесят два стандарта и крестовый стол» использовал старые традиционные китайские деревянные столы, которые он соединил в форме креста, чтобы сформировать форму китайского числа «10», которого не существует в традиционной культуре Китая. В современном обществе есть крестообразный офисный стол, который

можно понимать как представление социальной экономики. Инсталляция Ай Вэйвэя «отражает размышление автора о современном обществе, и работа воплощает грань между традицией и современностью» [7].

Работа Ма Люмина – видеодокументация перформанса «Фэн Ма Люмин идет по Великой стене» (1998). В работе Ма Люмин воплощается в образ культовой фигуры иньянь с женским макияжем и длинными волосами, стоя обнаженным на Великой китайской стене – символическом месте, имеющем глубокое культурное значение и длительную историю. Несмотря на то, что фрагменты стены твердые и процесс ходьбы чрезвычайно сложен, Ма Люмин упорно идет вперед, пока его ноги не начинают кровоточить. Контраст между физической болью и душевным упорством значительно усиливает визуальное и эмоциональное воздействие работы.

Произведение Лян Шаоци – инсталляция «Bed / Nature Series No. 10». В качестве основного материала художник применяет эмалированную проволоку от использованных моторов, которую искусно наматывает на форму небольшой кровати. Инсталляция не только отсылает к жизненному пути шелкопряда, но и демонстрирует глубокие размышления автора о жизни, смерти и времени.

Работа Лу Хао – произведение из плексигласа «Птицы, цветы, насекомые и рыбы» – представляет собой уникальное сочетание архитектурных и культурных особенностей и образа жизни, исследование ситуации поэтического жилища в современном обществе. Лу Хао выбирает достопримечательности Пекина, имеющие большое историческое и социальное значение, такие как площадь Тяньаньмэнь и Великий народный зал, а затем использует плексиглас, современный материал, для создания серии моделей.

Произведение Цю Шихуа «Без названия» выполнено маслом на холсте. Художник, применяя традиционные средства, одновременно экспериментирует. Цю Шихуа покрывает поверхность холста натуральной нейтральной краской. Пейзажи, цвета и детали изображений постепенно проявляются по мере того, как меняются взгляды зрителей и проходит время. Через тонкие цветовые вариации и многослойные композиции работа передает глубокие размышления о природе, жизни и сущности Вселенной.

Произведение Ван Цзиня – инсталляция «Китайская мечта». Эта трехмерная работа создана по образцу классического китайского халата с изображением дракона. Ван Цзинь устанавливает халат на подставку; основная

часть халата украшена драконами и красивыми мотивами ручной работы, а все изделие соткано из просвечивающихся нитей. В то время как традиционная китайская аристократическая одежда обычно шьется из цветных шелковых нитей, Ван Цзинь использует в качестве сырья пластик – материал, который, по его мнению, повсеместно распространен в развивающихся странах и выражает его отношение к развитию Китая. Это современная деконструкция традиционных китайских материалов и их возвращение к традициям.

Произведение Се Наньсина «Без названия (Неоднозначный цветок № 4)», написанное маслом на холсте, уводит в размытый и многослойный визуальный мир благодаря тщательно продуманным цветовым схемам, плавным линиям и выверенной композиции. Неопределенность, многозначность, эмоциональный фон и символичность – это способы Се Наньсина отобразить внутреннее смятение, тревогу и беспокойство людей в Китае 1990-х гг.

Ян Шаобянь экспонировал живописные произведения из серии «Без названия 11»: искаженные изображения тел с использованием сильных цветовых контрастов и метафорических элементов. Художник отошел от двух популярных тенденций китайского искусства 1990-х гг. – «циничного реализма» и «политического поп-арта», а нашел авторский способ.

В экспозиции привлекла внимание зрителя фотодокументация перформанса Чжан Хуаня «Добавить метр к высоте безымянной горы». Перформанс стал результатом коллективного творчества группы художников под руководством Чжан Хуаня в пекинской «Восточной деревне» в 1995 г. 11 обнаженных мужчин и женщин были расположены на горе в порядке возрастания веса, образуя «человеческую пирамиду» высотой в один метр, чтобы символически увеличить высоту горы. Чжан Хуань умеет применять нетрадиционные материалы и техники, бросать вызов известным эстетическим концепциям и выражать свои глубокие мысли о человеческой природе, обществе и природе уникальным художественным языком.

Чжан Пэйли выставил 4-канальную 12-экранную видеоинсталляцию «Неточное удовольствие 3». Признанный как «отец китайского видеоарта», в этой работе Чжан Пэйли демонстрирует двойной эффект, возникающий, когда частные физиологические потребности становятся достоянием общественности. Автор использует простой, но мощный художественный язык, без излишнего приукрашивания и визуализации, напрямую представляя суть и правду вещей.

Чжао Бенди экспонировал световой короб «Чжао Бенди и панда»: социальную рекламу в публичном пространстве. Главные герои – сам художник и панда как символ Китая – с помощью ярких диалогов и сюжетов делают то, что иначе могло бы быть скучной социальной проблемой, интересным и заставляющим задуматься.

Черно-белая фотография Чжуан Хуэя «Групповая художественная фотография» является итогом размышления о социальной реальности и коллективной памяти. Делая групповые фотографии различных социальных и профессиональных групп, он передает коллективную память в контексте конкретной социальной структуры и эпохи.

Живописное произведение Чжоу Тьехая «Пресс-конференция 3» было создано в 1997 г., в период стремительной глобализации и коммерциализации, когда мир искусства столкнулся с беспрецедентными изменениями и вызовами. Чжоу Тьехай остро уловил новые явления. Художник изобразил себя оратором, стоящим на трибуне на фоне флагов разных стран; на переднем плане текст на черном фоне: «отношения в мире искусства похожи на дипломатию между странами после холодной войны». Автор стремится донести мысль о том, что между художниками существует конкуренция, но они должны сотрудничать друг с другом, как в дипломатии.

Работа Чэнь Чжэня – масштабная инсталляция «Юбилей: каждый играет на пятидесяти барабанах». Материалом для произведения послужили сотни кроватей и стульев, собранных художником в различных странах и превращенных в десятки барабанов. Зрители могли подойти к ним, поиграть, получить уникальный визуальный и аудиальный опыт и почувствовать взаимодействие с произведением искусства. Когда по барабану ударяют, инсталляция испускает черный газ, что символизирует выплеск эмоций и разворачивающийся конфликт. Барабан, как универсальный музыкальный инструмент, свидетельствует об общности и различии человеческих культур. В процессе игры на барабанах зрители фактически вовлекаются в межкультурный диалог и противостояние.

В инсталляции «Блошиный рынок» Ван Ду, живущий во Франции длительное время, не подчеркивает и не использует китайские элементы. В работах он стремится избавиться от своей культурной идентичности. Все персонажи Ван Ду в «Блошином рынке» – иностранцы. Художник превращает повседневные сцены в произведения искусства посредством различных материалов и элементов,

чтобы смоделировать яркую и сложную сцену блошиного рынка, заставить зрителей почувствовать эффект присутствия. С помощью «Блошиного рынка» Ван Ду не только демонстрирует суету рынка, но и исследует социальные проблемы, такие как культура потребления, материализм и человеческие отношения.

Произведения китайских художников, в частности, инсталляция Цай Гоцяна, документации перформансов Ма Люмина и Чжан Хуаня получили большое признание на Венецианской биеннале. Особенности концептуального подхода Х. Зееманна можно свести к четырем пунктам: больше молодых художников, больше женщин, больше азиатских художников и больше видеоинсталляций.

Следует отметить, что 48-я Венецианская биеннале стала стимулом роста видеоарта, фотографии и инсталляций в Китае, все больше художников стало обращаться к данным новаторским для Поднебесной того времени медиумам.

**Заключение.** Представление современного искусства Китая в рамках основных проектов Венецианской биеннале (1993–1999) позволило китайским художникам открыть для себя международные каналы, стать мобильными, принять участие в программах интернационального обмена, зарубежных творческих стажировках, конкурсах на получение стипендий, что поспособствовало совершенствованию их творческих стратегий и открыло новые возможности развития.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. 奥利瓦, 易英(译).艺术的基本方位/奥利瓦, 易英(译)//世界美术. – 1994年9月15日. – № 3. – 页49 = Олива, А.Б. Основная ориентация искусства / А.Б. Олива // Мировое искусство. – 15 сент. 1994. – № 3. – С. 49.
2. 栗宪庭.从威尼斯到圣保罗-部分在京批评家、艺术家谈中国当代艺术的国际价值/栗宪庭//画廊. – 1994年. – № 4. – 页3–7. = Ли Сяньтин. От Венеции до Сан-Паулу – некоторые критики и художники в Пекине о международном значении китайского современного искусства / Ли Сяньтин // Галерея. – 1994. – № 4. – С. 3–7.
3. 成都当代美术馆, 王洋. 历史之路-威尼斯双年展与中国当代艺术20年 [M] 成都当代美术馆, 王洋. – 北京: 中国青年出版社, 2013. – 333页. = Ван Ян. Дорога истории – 20 лет Венецианской биеннале и китайское современное искусство / Ван Ян; Музей современного искусства. – Пекин: Китайское молодежное издательство, 2013. – 333 с.
4. Zhang Xiaogang // Pace Gallery. – URL: <https://www.pacegallery.com/artists/zhang-xiaogang/> (дата обращения: 24.10.2024).
5. Celant, G. Biennale Venezia Iliiv the 47th International Art Exhibition / G. Celant. – Gingko Pr Inc, 1997. – 728 p.
6. Vogel, S.B. 48. Biennale Venedig 1999 / S.B. Vogel. – URL: <https://sabinevogel.at/48-biennale-venedig-in-camera-austria-671999/> (дата обращения: 24.11.2024).
7. 李燕玲. 媒介与形式个案研究 – 以艾未未装置艺术为例 [J]/李燕玲//新传奇. – 2024年. – № 17. – 页59–61. = Ли Янлин. Медиа и форма на примере инсталляционного искусства Ай Вэйвэй / Ли Янлин // Новая легенда. – 2024. – № 17. – С. 59–61.

Поступила в редакцию 27.01.2025

## Взаимодействие искусств и структура репрезентации артефакта в экспозиции художественного музея

Папроцкая А.Ю.

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

*В исследовании анализируется взаимодействие искусств в рамках музейной экспозиции, понимаемой как самостоятельное художественное произведение, обогащенное характерной только ему образностью высказывания. Формы взаимодействия различных видов искусств в музейной экспозиции могут быть чрезвычайно многообразными: они дополняют художественные возможности друг друга и создают условия для нового взгляда на музейную экспозицию. Автор выявляет проблему поиска новых моделей репрезентации артефакта в музее. В работе посредством анализа форм и вариантов прочтения произведения искусства раскрыта структура репрезентации артефакта в пространстве художественного музея. В рамках данной структуры предложена авторская методика классификации моделей представленного феномена. Исследователь утверждает, что репрезентация артефакта как стратегия трансляции произведения искусства в музейной институции является динамично развивающейся системой, основанной на гармоничном взаимодействии всех ее элементов.*

**Ключевые слова:** артефакт, художественный музей, модель, взаимодействие искусств, репрезентация, структура, экспозиция.

*(Искусство и культура. – 2025. – № 2(58). – С. 42–46)*

## Interaction of Arts and the Structure of the Artefact Presentation in the Art Museum Exhibition

Paprotskaya A.Yu.

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

*In the study, the author analyzes the interaction of arts within a museum exhibition, considering it as an independent work of art, enriched with its own characteristic figurativeness of expression. The forms of interaction of various types of art in a museum exhibition can be extremely diverse: they complement each other's artistic possibilities and create conditions for a new look at the museum exhibition. The author identifies the problem of finding new models of representing an artifact in a museum. In the study, based on the analysis of forms and options for reading a work of art, the structure of representation of an artifact in the space of an art museum is revealed. Within the framework of this structure, the author's methodology for classifying models of representation of an artifact is proposed. The author argues that representation of an artifact as a strategy for transmitting a work of art in a museum institution is a dynamically developing system based on the harmonious interaction of all its elements.*

**Key words:** artifact, art museum, model, interaction of arts, presentation, structure, exposition.

*(Art and Cultur. – 2025. – № 2(58). – P. 42–46)*

Репрезентация артефакта определяется выбором стратегий и моделей показа произведения искусства в музейной экспозиции. Особая роль в интерпретации экспоната отводится музейной институции, в стенах которой зритель переносится в некое особое сакральное пространство. Поэтому дискурс в области искусствоведения и музейного дела

сейчас сводится к поиску новых форм репрезентации произведения искусства в выставочном пространстве.

Цель исследования – выявление особенностей взаимодействия искусств в экспозиции и создание авторской структуры репрезентации артефакта в пространстве художественного музея.

**Взаимодействие искусств в пространстве художественного музея.** Интерес к проблемам взаимодействия искусств в музейной экспозиции, сравнительного анализа выразительных средств, жанровых, формообразующих возможностей его видов актуализировался в разные исторические периоды, однако именно XXI век значительно расширил границы взаимопроникновения видов искусств. Под *взаимодействием искусств* в представленном исследовании мы понимаем объединение различных видов искусств в рамках единого художественного произведения. На современном этапе развития музейного дела ряд исследователей рассматривает музейную экспозицию как самостоятельное художественное произведение, обогащенное характерной только ему образностью высказывания. Музейной экспозиции присуще взаимодействие различных видов искусств – пространственных (изобразительное искусство, архитектура, декоративно-прикладное искусство, дизайн) и временных (музыка, литература).

Фундаментальный искусствоведческий характер носят работы российских и белорусских исследователей, рассматривавших проблему репрезентации искусства: М. Ямпольского, Б. Гройса, Н. Смолянской, И. Пантелеевой, Е. Андреевой, И. Кострица, Е. Корсаковой, Т. Бабич. Тему репрезентации искусства освещали в своих трудах западноевропейские исследователи: Э. Хупер-Гринхилл, А.Н. Балаш, К. Бишоп, Р. Краусс, Н. Гудмен, Ж. Бодрийяр, Ч. Дженкс, Н. Серота, П. Вайбель, Д. Дики. Работы вышеперечисленных авторов стали материалом для дальнейших изысканий в проблемном поле и формулировки авторского определения дефиниции «репрезентация». Под «репрезентацией музейной» мы обозначаем форму и символическое выражение вариантов прочтения артефакта либо некоего культурного феномена в многомерном пространстве музейной экспозиции в виде стратегий показа произведения искусства, а также способ существования и восприятия художественного образа в некоем представлении, отличающемся условностью смысловых структур, посредством музейно-выставочных объектов.

Дефиниция «артефакт» в различных сферах научного знания имеет множество значений. В исследовании под артефактом понимается искусственное образование, созданное человеком для функционирования в среде культуры и искусства, а именно в художественном музее. Значение артефакта заключается не только в его материальной форме, но и в тех символических смыслах, которые ему приписываются.

Артефакт включает в себя не столь видимую форму, но скрытую суть, которую он обретает через время, место и контекст.

В настоящее время взаимодействие искусств в экспозиции составляет существенную черту отечественной и мировой культуры, что обусловливается преобразованиями в культурной жизни общества и возрастающей ролью искусства как фактора формирования личности [1]. На проблеме взаимодействия искусств делали акцент в своих трудах В.В. Ванслов, А.Я. Зись, Ю.Б. Борев: авторы предлагали классификацию взаимодействия искусств по различным категориям и принципам. Однако тема взаимодействия искусств в пространстве экспозиции остается мало раскрытой и требует дальнейшего изучения.

В современной музейной среде тенденция к взаимодействию искусств ярко прослеживается в высокотехнологичных экспозициях или выставках концептуальных, полных авторских кураторских смыслов. Когда ранее при классическом подходе к репрезентации артефакта взаимодействие строилось более внутри изобразительных искусств, а именно живописи, декоративно-прикладного искусства или скульптуры, то сейчас увеличивается диапазон этих искусств в экспозиции. Происходит взаимодействие как пространственных, так и временных искусств. Это объясняется изменениями, которое наблюдаются в самом искусстве: на смену классическим формам приходят абстракция и концептуальные практики, требующие иных подходов в своем прочтении. В современном музейном пространстве искусство более не существует само по себе, оно стремится к диалогу со зрителем, образному высказыванию, иногда эпатажу. В тесной взаимосвязи сосуществуют такие виды искусства, как живопись, графика, скульптура и видео-арт, с музыкальным искусством или литературой. Подобная взаимосвязь искусств в экспозиции подчеркивает ее синтетичность, демонстрирует ее грани как своеобразного произведения искусства.

Живопись, скульптура, музыка, литература, взаимопересекаясь друг с другом в музее, дополняют друг друга и обогащают экспозицию, составляя с ней единое целое. Взаимодействие искусств в экспозиции происходит на основе общих для разных видов искусства изобразительно-выразительных средств. К общим для живописных, музыкальных и литературных произведений художественным средствам относятся композиция, ритм, темп, тон, мелодия, цвет, свет. Взаимодействие музыки и изобразительного искусства проявляется, прежде всего, в общности эмоционального содержания.

В музыке художественные образы формируются с помощью звука; в живописи цвет, свет, линия, форма изначально имеют изобразительную природу. Музыка «воплощает», дополняет и углубляет изобразительное искусство, создавая его музыкальный аналог [2]. Поэтому именно музыка зачастую выступает звеном, объединяющим музейную экспозицию воедино.

В живописи существует единство рисунка и цвета. Такие же средства выражения характерны и для искусства слова, если понимать под «колоритом» живость, пластичность описания, а под рисунком – интеллектуальную концепцию произведения. Существенную роль в музейной экспозиции играют сопровождающие тексты, которые показывают роль литературы во взаимодействии искусств. Экспозиционный текст, подобно эпиграфу к литературному произведению, выражает основную идею экспозиции, ее разделов, темы [3].

Представленные виды искусств в музейном пространстве гармонично существуют друг с другом также благодаря искусству дизайна и его выразительным средствам. Цветовая температура, свет, архитектура экспозиции, звуковое сопровождение, выделение экспозиционных центров, принцип симметрии и уравновешенности, ритм – ключевые приемы, используемые в дизайне экспозиции. Важно удерживать баланс между сохранением музейного предмета и его грамотной репрезентацией в пространстве музейной среды.

**Структура репрезентации артефакта в экспозиции художественного музея.** В исследовании посредством анализа форм и вариантов прочтения произведения искусства раскрыта *структура репрезентации артефакта* в пространстве художественного музея (рис.). В рамках данной структуры предложена авторская методика классификации моделей репрезентации артефакта. Структура музейной репрезентации артефакта состоит из *двух пространств, пяти элементов и семи моделей*, которые базируются на взаимодействии различных видов искусств в экспозиции. Рассмотрим каждый элемент этой структуры.

Структура репрезентации артефакта включает в себя два направления: «*Пространство Творца*» и «*Пространство Шедевра*». Под дефиницией «Творец» в представленной работе понимается любое лицо, непосредственно причастное к созданию музейной экспозиции и впоследствии ее прочтению. Это «живое» пространство взаимодействия и диалога. «*Пространство Творца*» включает в себя три взаимосвязанных элемента: «*Художник*», «*Куратор*», «*Посетитель*».

Создание художественных экспозиций предполагает непосредственное сотрудничество с «*Художником*» – автором произведений, которые представлены в экспозиции. Художник – ключевое звено, создающее артефакт, который в пространстве музея становится произведением искусства. Именно художник выступает первоосновой «*Пространства Творца*», преобразующего музейную действительность в нечто сакральное, неповторимое и обладающее своими характерными чертами. Зачастую художник является участником практически всех этапов проектирования экспозиции.

В тесной взаимосвязи с «*Художником*» в «*Пространстве Творца*» представлен еще один элемент репрезентации – «*Куратор*». Индивидуальность авторского прочтения экспозиционной темы – одна из важнейших тенденций современного музейного дела. Именно личность куратора-творца сейчас служит так называемым мостом между музеем и публикой. Кураторы активно продолжают сотрудничество с художниками, зачастую находятся в постоянном взаимодействии с ними. Куратор раскрывает исторический, научный и культурный контекст экспозиции.

Рассматривая еще один из элементов «*Пространства Творца*», а именно – «*Посетитель*», отметим, что музей сегодня является значимым институтом социальной памяти, основной ролью которого становится информационно-коммуникативная функция. Для посетителя экспозиция музея является основополагающим элементом в приобретении новых знаний и впечатлений. Основной принцип посещения современных экспозиций – «диалог» посетителя с экспонатами: зритель выступает как активный участник выставки, а не пассивный наблюдатель [4].

Мы остановились на направлении структуры музейной репрезентации «*Пространство Творца*», состоящем из трех элементов: «*Художник*», «*Куратор*», «*Посетитель*». В тесной взаимосвязи с представленным направлением существует направление «*Пространство Шедевра*», к которому относятся два элемента: «*Артефакт*» и «*Художественная среда*». «*Пространство Шедевра*» видится базисом для создания художественного образа в музейной экспозиции.

Говоря о структурном элементе музейной репрезентации как «*Артефакт*», важно понимать, что музейный предмет представляет собой главное звено экспозиционного ансамбля, а художественное оформление экспозиции не подчиняет себе смысловую нагрузку экспоната. Артефакт выступает первоосновой



Рис. Структура репрезентации артефакта в экспозиции художественного музея

любого музейного пространства. Важной особенностью коммуникации музея в сравнении с иными формами информации является возможность непосредственного контакта с музейным предметом – подлинником.

Под структурным элементом репрезентации артефакта «Художественная среда» в данном исследовании понимается дефиниция «музейная экспозиция». Музейная экспозиция в современном музееведении характеризуется как целостная предметно-пространственная система, «в которой музейные предметы и другие экспозиционные материалы объединены концептуальным (научным и художественным) замыслом» [5]. Посредством экспозиции обеспечивается непосредственное взаимодействие посетителей с артефактами. Музейная коммуникация не может быть воспроизведена в рамках других общественных институтов, что служит основанием признавать музей как культурный феномен, отличающийся от функционально близких учреждений культуры. Искусство музейной экспозиции за последние десятилетия утвердило себя как самостоятельный жанр творчества.

Так как исторически меняется отношение к артефакту, возникают новые виды искусств, эволюционируют смысловые трактовки экспозиционных арт-практик, нами разработан комплекс авторских моделей репрезентации артефакта в пространстве художественного музея. Эти модели можно условно разделить на *классические* и *синтетические*: условность такой систематизации подчеркивается быстрой сменой культурных и репрезентативных подходов к трансляции артефакта в музее, трансформированием роли музея в культурном контексте региона.

К *классическим* моделям репрезентации артефакта относятся: «*Модель репрезентации артефакта как формы исторического диалога*», «*Модель репрезентации артефакта как формы персональной истории*» и «*Модель репрезентации артефакта как выставки одного шедевра*».

Синтетические модели репрезентации артефакта представляют: «*Модель репрезентации артефакта как формы художественного синтеза*», «*Модель репрезентации артефакта как формы интерактивной художественной коммуникации*», «*Модель репрезентации артефакта как формы авторского дискурса*», «*Виртуальная среда музея как модель репрезентации артефакта*».

Предложенные модели вбирают в себя различные уровни взаимодействия рассмотренных ранее элементов структуры

репрезентации артефакта: «*Художник*», «*Куратор*», «*Посетитель*», «*Художественная среда*» и «*Артефакт*». Каждая модель может включать в себя все представленные элементы либо лишь некоторые из них. Это зависит от исторических предпосылок развития музейного дела в конкретном регионе, отношения к артефакту как смыслу культуры и смены положения посетителя с пассивного наблюдателя на активного участника художественного процесса.

Становится понятным, что данная структура репрезентации артефакта в художественном музее, а также выявленные модели репрезентации строятся и базируются на *взаимодействии искусств*, которое было описано выше в представленном исследовании. Разработанная структура являет собой синтез всех ее составляющих, которые сосуществуют в тесной связи между собой. Репрезентация артефакта как стратегия трансляции произведения искусства в музейной институции является динамично развивающейся системой, основанной на гармоничном взаимодействии всех ее элементов.

**Заключение.** Формы взаимодействия различных видов искусств в музейной экспозиции могут быть чрезвычайно многообразными. Они дополняют, обогащают художественные возможности друг друга и создают условия для нового взгляда на музейную экспозицию и репрезентацию артефакта. На современном этапе существования музейной экспозиции сложно назвать те виды искусств, которые бы взаимопересекались в экспозиционном пространстве равноправно. Уровни сочетания искусств зависят от различных подходов к построению музейной экспозиции, от стратегий и моделей показа артефакта в конкретной музейной среде. Многовариативность подходов к прочтению искусства в музее заставляет искать новые методы и формы работы с музейным пространством, что обуславливает создание нами моделей и авторской структуры репрезентации артефакта в художественном музее.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Сапанжа, О.С. Основы музейной коммуникации / О.С. Сапанжа. – СПб., 2007. – 116 с.
2. Горина, Л.В. Взаимодействие искусств как социокультурный и педагогический феномен / Л.В. Горина, Ю.Ю. Колесниченко // Культура и цивилизация. – 2021. – Т. 11. – С. 190–199.
3. Тексты в экспозициях и выставках: метод. рекомендации / сост. Э. А. Муценек. – Иркутск: ГАУК ИОКМ, 2013. – С. 44.
4. Глухова, И.Л. Музей и посетитель: новые подходы во взаимодействии в современном мире / И.Л. Глухова // Молодой ученый. – 2018. – № 24(210). – С. 341–344.
5. Музейное дело России / под ред. М.Е. Каулен, И. М. Коссовой, А.А. Сундиевой. – 3-е изд., испр. и доп. – М.: ВК, 2010. – 676 с.

Поступила в редакцию 07.04.2025

УДК 7.038.55+792.94:004

## Влияние цифровых технологий на современные художественные практики

Юань Мэнжо

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

В белорусском искусствоведении проблема влияния цифровых технологий на современные художественные практики является малоизученной областью исследования. Разноплановость имеющихся публикаций свидетельствует о том, что вопрос воздействия новейших технологий на процесс формирования средств художественной выразительности современного искусства потребовал изучения самых различных аспектов, включая актуализацию влияния цифровых технологий на современные художественные практики. При этом последние претерпели в цифровую эпоху значительные изменения. В ходе научно-технической и художественной интеграции возникло большое количество экспериментальных произведений. Цифровые технологии вдохнули новую жизнь в такие популярные художественные явления современного искусства, как инсталляция и перформанс, продемонстрировав пример сочетания традиционных и новых коммуникативных приемов.

Отмечается, что инсталляции и перформансы могут быть разнообразны по эстетическим задачам, стилистике, способам выстраивания и преобразования новых пространственно-временных решений. Художники активно используют цифровые изображения, возможности искусственного интеллекта, технологии дополненной и виртуальной реальности, «захвата движения» для создания оригинальных интерактивных произведений.

**Ключевые слова:** арт-объект, инсталляция, перформанс, современные художественные практики, средства художественной выразительности, цифровые технологии.

(Искусство и культура. – 2025. – № 2(58). – С. 47–50)

## The Influence of Digital Technologies on Contemporary Artistic Practices

Yan Mengruo

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

In Belarusian art criticism, the problem of the influence of digital technologies on contemporary artistic practices is a poorly studied area of research. The diversity of existing publications indicates that the issue of the impact of new technologies on the process of shaping means of artistic expression in contemporary art required studying a wide variety of aspects, including the relevance of the influence of digital technologies on contemporary artistic practices. At the same time, they have undergone significant changes in the digital era. In the course of scientific, technical and artistic integration, a large number of experimental works have appeared. Digital technologies have breathed new life into such popular artistic phenomena of contemporary art as installation and performance, thus demonstrating an example of combining traditional and new communication techniques.

It is noted that installations and performances can be diverse in aesthetic objectives, style, methods of building and transforming new space and time solutions. Artists actively use digital images, the opportunities of artificial intelligence, augmented and virtual reality technologies, “motion capture” to create modern interactive works.

**Key words:** art object, installation, performance, contemporary artistic practices, means of artistic expression, digital technologies.

(Art and Cultur. – 2025. – № 2(58). – P. 47–50)

В результате развития и популяризации цифровых технологий мир постепенно вступил в новую эпоху. Технологические новации оказали влияние на современные художественные практики, предоставив разнообразие форм и способов активности в творческой сфере.

Многочисленные инсталляции, перформансы стали результатом комплексного использования цифровых технологий, благодаря которым транслируются и новые смыслы искусства.

Проблема влияния новейших технологий на процесс формирования языка современного

Адрес для корреспонденции: e-mail: mengruoy@gmail.com – Юань Мэнжо

искусства потребовала от исследователей изучения самых различных аспектов. Так, белорусский искусствовед А.В. Макаревич определяет генезис и художественную специфику видеоарта, объединяющего элементы экранного искусства и современных арт-практик, обозначает характерные признаки видеоинсталляции, а также критерии для классификации видеоперформанса [1]. По мнению А.В. Макаревича, «возникновение видеоперформанса обусловлено совершенствованием видеотехники и развитием арт-практик второй половины XX века, когда осуществилось интегративное взаимодействие несводимых ранее видов художественного творчества» [1, с. 3]. О противоречивости художественных явлений современного искусства заявляет искусствовед Т.Н. Бабич. Рассматривая феномен *hidden art* («искусство-хамелеон»), исследователь устанавливает роль цифровых манипуляций для передачи художественных образов, ведущих к новым эффектам в создании произведений [2, с. 14]. Искусству инсталляции посвящена работа китайского исследователя Тао Ди [3]. Определяя инсталляцию как самостоятельную форму современного визуального искусства XX – начала XXI в., автор делает акцент на синтезе искусства и технологий, роли новых медиа в процессе разработки концепций и создании инсталляций [3, с. 10].

Несмотря на активное изучение новых тенденций сегодняшнего искусства в белорусском искусствоведении проблема влияния цифровых технологий на современные художественные практики не получила должного освещения, особенность же имеющихся публикаций – в их разноплановости.

Цель данной статьи – показать влияние цифровых технологий на современные художественные практики.

**Современные художественные практики: синтез творчества и цифровых технологий.** В своем разнообразии видов художественные практики представлены широким кругом принципиально новых работ. Авторский замысел и его воплощение в рамках указанных практик формируют особый язык художественного высказывания, а благодаря процессу вовлечения цифровых технологий в искусство наблюдается смелый отказ от традиционных художественных принципов.

В современных художественных практиках особая роль принадлежит возникшему в конце 1960-х гг. искусству инсталляции, расцвет которого относится к концу XX – началу XXI века. Появление художественных форм и практик цифрового искусства привело

к изменению характерных черт инсталляции. Занимая важную позицию в современной художественной культуре, инсталляция превратилась в искусство, отличающееся богатством выбора идей, форм и способов воплощения.

Среди различных подходов к определению инсталляции обращает на себя внимание утверждение китайского искусствоведа Тао Ди, который отмечает, что «термин “инсталляция” используется для описания крупномасштабных художественных произведений, специально созданных для определенного места и на определенный период с использованием разных медиа – от “бедных” материалов до сложнейших мультимедийных, требующих подготовительной и сопроводительной работы команды техников» [3, с. 11]. Китайский исследователь Сюй Ган связывает инсталляцию с проектами публичного искусства, делая акцент на ее взаимодействии с авангардными направлениями [4, с. 69]. При сохранении устойчивых характеристик, в процесс создания современных инсталляций активно «вмешиваются» цифровые технологии, благодаря чему формируется новая среда экспонирования, нарушается привычная модель восприятия и оценки произведений искусства.

Предназначенные для преобразования способов восприятия зрителями художественного пространства инсталляции могут быть разнообразны по эстетическим задачам, составу объектов, а также стилистике. Так, деление инсталляций на мультимедийные и интерактивные достаточно условно, поскольку возможности новых медиа предполагают создание современных инсталляций на стыке искусства и науки [3, с. 14]. Это и цифровые технологии, и технологии дополненной и виртуальной реальности, «захвата движения» и др.

**Способы выражения искусства интерактивной инсталляции.** Примером активного использования цифровых технологий стала интерактивная инсталляция. Художники стремились расширить горизонты восприятия, показать потенциал реального и виртуального. В качестве примеров интерактивной инсталляции могут служить работы канадско-мексиканского художника Рафаэля Лозано-Хеммера. В проекте «Pulse Room» («Пульсовая комната», 2006) автор спроецировал для участников возможность смоделировать реакцию тела через взаимодействие с цифровой системой. Огромное пространство было заполнено большим количеством ламп, специальное устройство с датчиками улавливало пульс каждого участника и заставляло лампочки реагировать на такт сердцебиения. По мнению

исследователя А.А. Деникина, «воспринимая такие произведения, зритель конструирует опыт собственного тела через взаимодействие с цифровой системой. Ощущения, испытываемые в момент аффективной детерминации образа, ментальные и физические действия зрителя определяют эстетическую ценность искусства постцифровых образов» [5, с. 120].

В своей интерактивной светозвуковой инсталляции «Voice Tunnel» («Голосовой туннель», 2013) Рафаэль Лозано-Хеммер продемонстрировал эксперимент преобразования голоса в свет. Посетителям нужно было оставить собственное голосовое сообщение через динамик, после чего звук преобразовывался в свет и проецировался на куполе. Чем сильнее звук, тем ярче будет свет, чем сильнее шумовой эффект, тем ярче освещается туннель, создавая неповторимый опыт художественного восприятия.

Проект демонстрации глобального воздействия цифровых образов на организм современного человека представил японский музыкант, мультимедийный художник Рёдзи Икеда. В серии иммерсивных инсталляций и перформансов «Datamatics» (2006–2008) он «<...> исследует особенности и возможности восприятия невидимых структур и субстанций, которые пронизывают наш мир» [5, с. 117]. В сферу творческих интересов художника вошли едва улавливаемые человеком звук и свет, эксперименты с частотами и масштабами, числовыми системами, которые сгенерированы в новую художественную форму цифровых изображений. Позже был реализован не менее амбициозный проект-инсталляция – трилогия «Вселенная данных» (2019), представленный на Венецианской биеннале и в Музее современного искусства в Вольфсбурге.

Примеры активного использования цифровых технологий в современных художественных практиках можно обнаружить в творческих проектах исследовательской группы ÆLab, которая базируется на создании веб-проектов, перформансах, инсталляциях. Интерактивная инсталляция «In/Fluencing» (2005) с применением датчиков света, фиксацией тепловых реакций тела человека, эффектов движения и приближения погружает зрителя в мир магнитных явлений визуализации изображений на нано- и микроуровнях. Компьютерные анимированные линии и визуализации, макросъемки последовательно демонстрируются на экране. Движения зрителей, инициаторов творческого процесса в пространстве инсталляции определяют динамику

визуальных образов, которая фиксируется благодаря компьютерным технологиям.

Новые технологии в современных художественных практиках широко используют китайские авторы, исследуя при этом вопросы восприятия зрителем цифровых образов. Инновационная работа китайского художника Ян Чжэнчжуна «Tunto» продемонстрирована в рамках мультимедийного проекта, осуществленного в Шанхае «Циркуляция изображений: исследование медийной идентичности» (2021–2022) [6, с. 67]. В основе – более трехсот тысяч цифровых изображений, которые были предоставлены современными китайскими художниками. Благодаря специально разработанной для проекта программе осуществлено преобразование изображений в так называемые «изображения времени». Каждое изображение транслировалось в течение минуты на двух экранах, на одном из которых была цифровая копия работы, а втором – «линейное отображение времени» [6, с. 67].

**Место перформанса в контексте цифровых трансформаций.** Взаимодействие с цифровыми технологиями открывает новые возможности и для перформанса, который неизбежно уходит от традиции обращения художников к живому выступлению. Цифровой перформанс стал распространенной художественной практикой в современном искусстве. Цифровой перформанс – «<...> это продолжение непрерывной истории взаимодействия и адаптации технологий для увеличения эстетического эффекта и зрелищности, эмоционального и чувственного воздействия, игры значений, символьных ассоциаций и интеллектуальной силы перформанса и визуального искусства» [7].

Цифровизация перформанса стимулирует творческие поиски художников, способствует новым формам визуализации и зрительского восприятия. Авторы часто разрабатывают новые подходы к созданию перформанса, используя возможности тела человека, изменения в его представлении. В своих цифровых перформансах «Ping Body» (1996), «Exoskeleton» (1999), например, киприотско-австралийский художник Стеларк визуализировал идеи о киборгах, постбиологической судьбе людей, позиционируя возможности тела человека при помощи технологий. Изменяются пространственно-временные и телесные границы как зрителя, так и автора творческого проекта.

Современная практика цифрового перформанса представлена достаточно широко. В танцевальном кинетическом перформансе

известного китайского режиссера Чжан Имоу «Weaving machine» («Ткацкий станок», 2017) происходило эффектное «взаимодействие» известной танцовщицы, хореографа Элис Роуз и динамических светодиодных фонарей, которые превращались в сотни маленьких шариков, символизируя крах традиционной культуры. Единственное, что оставалось неизменным, – это звуки ткацкого станка, издаваемые исполнителем У Шусяном.

Британский хореограф Уэйн МакГрегор приблизил танец к цифровым технологиям. Современному хореографу свойственно внедрение в проекты компьютерных технологий и видеодизайна, 3D-проекций. Например, У. МакГрегор в перформансе «Cyborg» («Киборг», 1995) экспериментирует со сценическим светом, световыми декорациями, которые становятся фрагментами танцующего тела исполнителя. Хореограф, благодаря синтезу традиционных приемов и новейших технологий, добивается трансформации тела из одной формы в другую.

Цифровые технологии в искусстве заставляют решать новые задачи в процессе экспонирования произведений. Так, под влиянием популярного направления BioArt и цифровых технологий авторы начали использовать биологическую среду для создания произведений искусства. Открытие и представление генов и структур ДНК способствовало быстрому развитию биоинженерных технологий. Современные художники осознавали роль генетической теории, по-новому интерпретируя отношения между биологией и искусством. Так, весьма показательна экспериментальная работа китайского художника Ли Шаня «Тыквенный проект» (2007), в которой он сосредоточился на фиксации изменений биологической среды как средства художественной выразительности. И достижения в области биологических исследований стали восприниматься как перспективная сфера развития современного искусства и создания новых арт-объектов. Слияние цифровых и биотехнологий создало мало задокументированную область наблюдения за объектом в состоянии покоя. Выразительный потенциал искусственной жизни стал очевиден: от генетической трансформации до видеомониторинга. Быстрое развитие высоких технологий обеспечило условия для создания трехмерной синтетической печати живых организмов. Данные примеры взаимодействия искусства и науки демонстрируют нам совсем незначительную часть раскрывающихся возможностей. Однако важно понимание наличия

и цельности художественного образа в подобных экспериментах, поскольку художники акцентируют внимание на совершенно иных формах восприятия.

**Заключение.** Художественные практики сегодня достаточно сильно эволюционируют, и, чтобы соответствовать тенденциям времени, авторы выбирают инновационные способы художественного высказывания. Поскольку современные методы распространения информации продолжают занимать передовые позиции, соответственно, цифровые технологии стимулируют фундаментальные изменения в культуре и искусстве.

Концептуальное содержание современных художественных практик невозможно исследовать, не учитывая специфику взаимодействия искусства и науки, степень цифровизации инсталляции и перформанса. Искусство интерактивной инсталляции, которое непрерывно осваивает цифровые технологии, отличается разнообразием способов воплощения и средств художественной выразительности. Наделенная такими характеристиками, как специфичность, событийность и концептуальность, инсталляция позволяет визуализировать арт-объекты в цифровом воплощении, а зрителя превращает в активного участника творческого процесса. Многомерность, информативность и иммерсивность отличают и искусство перформанса, основанное на цифровых технологиях. Как видим, непрерывное развитие цифровых технологий обновляет и делает более разнообразным стиль современных художественных практик.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Макаревич, А.В. Видеоарт как художественный феномен: автореф. дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.09 / Макаревич Анна Владимировна; Беларус. гос. ун-т культуры и искусств. – Минск, 2016. – 21 с.
2. Бабич, Т.Н. Феномен «hidden art», или Искусство совершенной маскировки: сущность и художественная практика / Т.Н. Бабич // Искусство и культура. – 2019. – № 2(34). – С. 11–15.
3. Тао Ди. Инсталляция в современном визуальном искусстве конца XX – начала XXI в.: автореф. дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.04 / Тао Ди; Беларус. гос. акад. искусств. – Минск, 2016. – 21 с.
4. 徐滢. 什么是装置艺术[J]. 美术观察, 2000(11): 69–73. = Сюй Гань. Что такое инсталляционное искусство? / Сюй Гань // Наблюдение за искусством. – 2000. – № 11. – С. 69–73.
5. Деникин, А.А. «Постцифровая эстетика» в художественных практиках цифрового искусства / А.А. Деникин // Наука телевидения. – 2017. – № 13.2. – С. 106–123.
6. Цзя Чаочао. Мультимедийный проект «Циркуляция изображений: исследование медийной идентичности» в Шанхае (КНР) / Цзя Чаочао // Артэфакт. – 2023. – № 19. – С. 63–71.
7. Диксон, С. Цифровой перформанс: история новых медиа в театре, танце, спектакле и инсталляции / С. Диксон // The MIT Press, 2007. – URL: [https:// docs.yandex.by/docs/view?tm=1744534882&tld=by&lang=ru&name=Диксон%20Цифровой.pdf&text=\(date of access: 08.03.2025\)](https://docs.yandex.by/docs/view?tm=1744534882&tld=by&lang=ru&name=Диксон%20Цифровой.pdf&text=(date%20of%20access%3A08.03.2025)).

Поступила в редакцию 31.03.2025

УДК 74.01/.09:76.7.012

## Эстетика минимализма в дизайне современных графических знаков

Герасимов А.А.

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

*В данной статье раскрываются истоки, характерные черты, а также причины популярности эстетики минимализма в современном графическом дизайне знаков.*

*В исследовании сделан акцент на том, что знаковость представляет собой достаточно важную особенность человеческого развития. Способность человека к переосмыслению действительности привела к возникновению заместителей образов в виде знаков, а в современном обществе позволила посредством знаков создавать графические символы, с помощью которых стала возможной идентификация различных компаний, товаров и услуг.*

*Легко узнаваемое графическое изображение, освобожденное от несущественных подробностей, обеспечивает эффективность восприятия и понимания образов. Знаки, выполненные в минималистическом стиле, сейчас одни из наиболее востребованных на рынке дизайнерских услуг. В современном знаке по большей части отсутствует связь с объектом, основанная на прямом сходстве. Главной задачей становится не информативность, а оригинальность графического и композиционного решения, его запоминаемость.*

*В качестве наглядных примеров в исследовании использованы работы известных художников-дизайнеров, а также знаки наиболее успешных компаний.*

**Ключевые слова:** графический дизайн, знак, минимализм, дизайн, флэт-дизайн.

(Искусство и культура. – 2025. – № 2(58). – С. 51–55)

## Aesthetics of Minimalism in the Design of Modern Graphic Signs

Gerasimov A.A.

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

*This article aims to reveal the origins, features, and reasons for the popularity of minimalist aesthetics in modern graphic sign design.*

*The study emphasizes that symbolism is one of the most important features of human development. The human ability to figuratively comprehend reality has led to the emergence of its substitutes in the form of signs, and in modern society, it has made it possible to create graphic symbols using signs, with the help of which it has become possible to identify various companies, goods and services.*

*An easily recognizable graphic image, free from insignificant details, ensures the efficiency of their perception and understanding. Signs made in a minimalist style are currently among the most popular in the design services market. In a modern sign, for the most part, there is no connection with an object based on direct similarity. The main task is not information content, but the originality of the graphic and compositional solution, its memorability.*

*As the most obvious examples, the article uses the works of famous artists and designers, as well as the signs of the most successful companies.*

**Key words:** graphic design, sign, minimalism, design, flat design.

(Art and Cultur. – 2025. – № 2(58). – P. 51–55)

Знаковость одна из важнейших особенностей человеческого развития. Индивид мыслит знаками и образами. Знак делает его социальным явлением, личностью. Человек способен познать действительность только

посредством мышления, а этот процесс невозможен без задействования знаков, которые с его усложнением объединяются в системы.

Если человек способен познать действительность, то непременно должен

Адрес для корреспонденции: e-mail: santos1969@rambler.ru – А.А. Герасимов

существовать знак, смысл которого позволяет ее передать. Основатель семиотики Ч.С. Пирс подчеркивал факт исключительно знаковой природы мышления человека.

Аналогично о нереальности существования человеческой цивилизации без знаковых форм высказывался Ч.У. Моррис.

Он не только утверждал, что разум человека неотделим от функционирования знаков, но и предполагал тот факт, что интеллект следует отождествлять именно с этим функционированием [1].

**Минимализм от истоков к современному графическому дизайну.** Рисуночное письмо в виде пиктограмм и символов известно еще со времен верхнего палеолита. Многочисленные и разнообразные наскальные знаки отличаются аскетичностью форм и емкой образностью, что сближает их с современными графическими знаками к которым предъявляются аналогичные требования. Их непреходящую смысловую и художественную ценность подтверждают слова древнекитайского философа Конфуция, который отмечал, что «знаки и символы правят миром, а не слово и закон» [2].

Минимализм (от лат. *minimus* – самый малый, наименьший) как стиль в изобразительном искусстве зародился в Америке в шестидесятых годах двадцатого века и в настоящее время набирает популярность, но уже в сфере дизайна.

Минимализм – это и стиль, и философия, которая говорит о том, что меньше – это больше. В мире, где информация и дизайн постоянно соперничают за внимание, минимализм помогает сосредоточиться на основном и избавиться от всего несущественного, мешающего восприятию главного.

Для минимализма как стиля в дизайне присущи скупость выразительных средств, простота и точность композиционного решения.

Основу исследуемого нами стиля заложили конструктивизм, супрематизм, швейцарский графический стиль с их строгостью и лаконичностью форм, простотой и ясностью композиции. Функционализм утвердил знак как способ коммуникации, усиливающий художественный образ.

Традиции минимализма в изображении современных графических знаков заложены в период 60–80-х годов XX века. Часть знаков и логотипов, созданных в том период, продолжают существовать и в настоящее время.

Графическим знакам, выполненным легендарными Полом Рэндом, Солом Бассом, Милтоном Глейзером, присущи такие черты, как плоскостность, отсутствие сложных визуальных эффектов, монохромность или

использование ограниченного числа цветовых сочетаний.

П. Рэнд до конца жизни оставался приверженцем минималистических графических решений. Он был убежден, что первостепенную роль играет выразительная идея. Созданные им логотипы в максимально простой форме отражают подобное утверждение, а большинству увидевших эти логотипы будет их трудно забыть.

**Причины популярности эстетики минимализма в дизайне современных графических знаков.** Популярность эстетики минимализма в современном графическом дизайне знаков обусловлена многими факторами:

- знак является обобщающим заместителем хранения и передачи информации;
- растущие в геометрической прогрессии объемы информации;
- изменение образа жизни и способов восприятия и обработки информации;
- современные тенденции в графическом дизайне диктует не только технологический прогресс, но и мода, одним из свойств которой является периодическое повторение.

Еще в 1997 году в журнале Reuters было отмечено, что «за последние 30 лет человечество породило больше информации, чем за предыдущие 5000 лет» [3]. Сайты, социальные сети, всевозможные рассылки, мессенджеры, видеоканалы в буквальном смысле обрушивают на человека невероятное количество информации. Один только YouTube просматривают более четырех миллиардов раз в сутки.

Большинство людей, бросая беглый взгляд на рекламный щит или экран гаджета, даже не пытаются прочесть дополнительные надписи. У нашего современника на это просто не хватает времени, а потом формируется стойкая привычка не обращать на лишнее внимание.

В сложившейся ситуации информационного изобилия для идентификации компании или определенного продукта более уместен простой, не перегруженный деталями и дополнительными надписями знак. При этом потребителю будет достаточно даже обыденного быстрого взгляда, чтобы осознать заложенную в знак информацию. Сегодня в обществе успешность коммуникации напрямую зависит от возможности получить большой объем информации за максимально короткий промежуток времени.

Навык отображения информации минимумом графических средств для современного дизайнера важен в первую очередь в связи с тем, что на передний план выходит умение обобщить, переосмыслить передаваемую

информацию, а не простое, пусть даже эстетически привлекательное, украшение корпоративной айдентики или рекламных сообщений. Знак уже стал синонимом культуры нашей постиндустриальной эпохи. Он используется не только в корпоративной айдентике, веб-дизайне и мобильных приложениях, но и кинематографе, театре, литературе и моде.

Знак по своей сути предполагает обобщенность, лаконичность и способен минимумом изобразительных средств выразить довольно большое количество информации.

Функция знака – это не только «сжатая» передача информации. Посредством знака налаживается постоянная взаимосвязь между потребителем и производителем, формируется предпочтение потребителя в выборе той или иной торговой марки или услуги.

Более того, окружающие нас со всех сторон знаки образуют новую параллельную реальность – символическую сферу, которую можно назвать знаковосферой.

Слух, зрение, осязание, обоняние и вкус даны здоровому человеку с рождения. Для нашего современника значимыми с точки зрения получения информации принято считать первые два чувства.

Способ получения информации через слуховой аппарат называют аудиальным, а с помощью зрения – визуальным. По статистике в обществе сегодня количество людей, получающих информацию посредством зрения, так называемых «визуалов», значительно больше, чем получающих ее с помощью других органов чувств.

Человек XXI века взамен классических вербальных средств информации, таких как книги, газеты и журналы, получил визуальные – телевидение и Интернет. Вместе с ними и способность за очень малый промежуток времени осмыслить визуальный контент в виде многочисленных рекламных роликов и постов в социальных сетях. Современный мир можно назвать «цифровым», поскольку с самого рождения компьютеры и всевозможные гаджеты вносят коррективы в его жизнь. Большинство учится обращаться с мобильными электронными устройствами быстрее, чем приобретает навык чтения. Стоит признать, что для многих эти технические приспособления становятся окном в мир реальности и познание, а нередко и общение с окружением происходит посредством картинки экрана.

Такой способ получения и переработки информации породил особый вид мышления – клиповое мышление.

М.Н. Марченко и А.Г. Покусаева выделяют пять факторов, породивших феномен

«клипового мышления», а также основные его признаки:

1) ускорение темпов жизни и напрямую связанное с ним возрастание объема информационного потока, что порождает проблематику отбора и сокращения информации, выделения главного и фильтрации лишнего;

2) потребность в большей актуальности информации и скорости ее поступления;

3) увеличение разнообразия поступающей информации;

4) увеличение количества дел, которыми один человек занимается одновременно;

5) рост демократии и диалогичности на разных уровнях социальной системы [4].

Характерными признаками клипового восприятия информации являются:

– высокая скорость обработки поступающих данных и принятие на основе этих данных оперативных решений;

– воздействие поступающей информации не на рациональную, а на эмоциональную составляющую личности;

– способность одновременно работать со многими источниками информации и выполнять различные задачи, так называемая многозадачность [4].

Предполагается, что такой способ мышления в условиях перенасыщенной информационной среды ограждает мозг от чрезмерной информационной нагрузки.

Изменение восприятия информации в свою очередь повлекло изменение в стилистике графических знаков.

Изначально революционные преобразования в области электронных коммуникаций, начатые с 80-х годов XX века, и стремительное освоение компьютерных технологий переместили графический дизайн в новое операционное пространство и позволили наполнить графические знаки новыми образами и визуальными эффектами [5].

Особенность так называемой стилистики «веб 2.0» заключается в том, что на смену четко читаемому, плоскостному, двумерному, ограниченному одним или несколькими локальными цветами знаку приходит объемный, многоцветный, наполненный всевозможными графическими эффектами, такими как тени, градиенты, сглаживания, прозрачности. Следовательно, графика веб-пространства становилась визуально натуралистичной, наполненной признаками, которые присущи реальным физическим объектам.

Визуальная экранная интернет-эстетика подвергла переосмыслению многие принципы традиционной графики. Так называемый

скевоморфизм на непродолжительное время становится наиболее популярным стилем в графическом дизайне знаков (рис. 1).

Но довольно быстро иконки в данном стиле практически исчезли с экранов компьютеров и смартфонов. Во многом это объясняется необходимостью частоты их использования. С появлением огромного количества различных приложений перегруженное графическое изображение знака в стилистике скевоморфизма с его объемностью, тенями и бликами начинает только раздражать пользователя.

Оказалось, что применение в иконках современных коммуникативных интерфейсов множества различных эффектов только вредит их целостному понятийному восприятию. Данная разновидность знаков не требует четкой идентификации отображаемого продукта. Переход от стилистики 2.0 к минималистичному плоскому дизайну хорошо прослеживается на следующем примере.

Так, флэт-дизайн как одна из разновидностей минималистичного дизайна с его простотой восприятия отлично интегрировался в современное цифровое пространство смогло удовлетворить потребность в быстром считывании и обработке визуальной информации.

В отличие от скевоморфизма, с его стремлением к реалистичному отображению объектов и использованием расширенной цветовой палитры, отличительной особенностью иконок, выполненных в стилистике плоского (флэт) дизайна, выступают схематизм изображения и ограниченный набор цветов без дополнительных оттенков.

Стилистика флэт-дизайна затронула не только веб-интерфейсы, но и целый класс компьютерных и посткомпьютерных устройств (смартфоны, планшеты и т.д.). В настоящее время можно говорить о том, что минималистичский подход в дизайне современных графических знаков это не просто очередное модное течение, а несущее в себе объективный характер. Он позволяет в какой-то степени унифицировать их различными категориями потребителей, создать устойчивую и стилистически единую визуальную среду за счет объединения интерфейсов сайтов, компьютерных устройств, корпоративных коммуникаций (рис. 2).

Изменения в сторону минимализма не обошли стороной и корпоративный дизайн и крупных, давно представленных на рынке компаний, и более мелких. Это возникло в силу того, что основная информация, получаемая человеком в современном мире, поступает с цифровых носителей (экранов

телевизора, компьютера или смартфона). Подобно веб-интерфейсам корпоративная айдентика стала адаптироваться к более упрощенной стилистике флэт-дизайна.

Ребрендинг затронул такие знаковые компании, как Google и Starbucks. Изменения привели к упрощению считывания и запоминаемости за счет отказа от теней (Google) и мелких деталей (Starbucks). Музыкальный же сервис Sportify вовсе отказался от буквенных символов и заменил их на упрощенный графический знак в виде звуковых волн (рис. 3).

Эстетика минимализма лежит в основе пиктограмм и идеограмм. Использование пиктограмм жизненно необходимо в тех местах, где нужно донести для пользователя четкую, легко считываемую информацию.

Ключевую роль при этом играет простота восприятия знаков, чтобы человек любой национальности, возраста и образования мог точно понять их смысл и значение. Они должны обеспечивать однозначность восприятия и осознания, причем при минимальных временных затратах. Решению этих задач способствует выработка стереотипов восприятия, то есть повторение одних и тех же знаковых ситуаций, одних и тех же знаков в сходных условиях.

Пиктограммы мужчины и женщины в виде геометрических символов, буквенные обозначения парковки и туалета, символ медицинской помощи в виде красного креста – это все примеры уже давно сложившихся максимально обобщенных и легко читаемых минималистичных знаков (рис. 4).

Особенно актуальна такого рода текстовая и идеографическая информация, передаваемая посредством шрифта, знаковой и цветовой символики для ориентации в городской среде, местах интенсивного перемещения большого количества людей (например, аэропорты и вокзалы, спортивные центры, ярмарки и фестивали). Пиктограммы прочно заняли свое место в магазинах и торговых центрах, на транспорте.

С изменением восприятия возросло и влияние минимализма на их графическое решение. На примере карты Московского метрополитена можно проследить ее обращение в сторону минимализма за короткий промежуток времени от конца двадцатого века до начала двадцать первого. Композиционное решение становится более геометризованным и структурированным, в нем уже нет привязки к топографической карте местности (отсутствуют изображения рек и других малоинформативных графических элементов). Графическое решение построено на тонких четко читаемых

линиях, а цветовое решение более сдержанно. Все это позволило в лучшей степени унифицировать ее восприятие различными категориями граждан и сделать более легковоспринимаемой (рис. 5).

Тем не менее существует определенное количество пиктограмм и идеограмм, минималистический подход в отображении которых за весь период их существования мало изменился.

Например, серия пиктограмм, спроектированная в 1972 году дизайнером-графиком Отлом Эйчером, основателем Ульмской школы проектирования, для Олимпийских игр в Мюнхене, с несущественными стилистическими модификациями до сих пор используется в качестве стандартных символов для изображения олимпийских видов спорта (рис. 6–7).

Следует отметить, что современные тенденции в графическом дизайне диктуют не только технологический прогресс, но и мода, которой, как известно, свойственно периодически повторяться с разными временными интервалами. Поэтому классический плоский дизайн не потерял своей актуальности.

Свидетельством тому служит возврат к плоскому знаку в результате ребрендинга или приверженность традиционному дизайну таких знаковых компаний, как Apple и Google.

**Заключение.** Легко заметить, что обращение графических дизайнеров к стилю *минимализм* стало ответом на трансформации, происходящие в жизни современного общества.

Они неразрывно связаны с ускорением научно-технического прогресса, а вместе с ним и информационного пространства. Кратное увеличение и быстрота передачи информации и появление новых информационных носителей, позволяющих ее быстро считывать, повлекло за собой необходимость ее переформатирования в более емкие и простые изобразительные формы, наилучшим образом удовлетворяющие запросы человека сегодня.

Как и другие виды искусства, графический дизайн проходит свой путь эволюции от замысловатых товарных знаков XVIII–XIX веков до швейцарского минимализма и обратно от скевоморфизма к минимализму.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Казарьян, Н.А. Проблема знака как инструмента познания социокультурной реальности / Н.А. Казарьян. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/problema-znaka-kak-instrumenta-poznaniya-sotsiokulturnoy-realnosti> (дата обращения: 17.07.2024).
2. Москвитина, Т.Н. Миром правят знаки и символы / Т.Н. Москвитина. – URL: <https://www.b17.ru/article/497058> (дата обращения: 10.07.2024).
3. Товарный знак. Логотип. – М.: Индекс Дизайн & Паблшинг, 2004. – 133 с.: ил.
4. Марченко, М.Н. Взаимосвязь «клипового мышления» как особого вида восприятия информации и стиля минимализм в графическом дизайне / М.Н. Марченко, А.Г. Покусаева. – URL: <https://scipress.ru/economy/articles/vzaimosvyaz-klipovogo-myshleniya-kak-osobogo-vida-vozpriyatiya-informatsii-i-stilya-minimalizm-v-graficheskom-dizajne.html> (дата обращения: 10.12.2024).
5. Скевоморфизм. – URL: <https://media.contented.ru/glossary/skevomorfizm/Скевоморфизм> (дата обращения: 19.07.2024).

Поступила в редакцию 03.03.2025

УДК 7.046.1:75(4+510)

## Воплощение мифа о сотворении мира в европейской и китайской живописи: компаративный анализ

Ван Юекай

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

*Тема о сотворении мира занимает главенствующее место во многих культурах и религиях и сформировала наше понимание Вселенной и места человека в ней. Статья актуализирует тему воплощения этого мифа в китайской и европейской живописи (на примере живописных работ «Паньгу раскрывает небеса» Фэн Юаня и «Сотворение мира и изгнание из рая» Джованни ди Паоло). Проведенное сравнение позволяет понять, как различные культурные контексты влияют на изображение космогонических мифов и представления о начале мира и человечества. Картина, изображающая миф о Паньгу, отражает китайскую концепцию гармонии и равнозначности божественного, природы и человека. Работа Дж. ди Паоло подчеркивает религиозные и моральные аспекты, фокусируясь на могуществе Бога, ставящего человека выше природы. В то же время эти два произведения отличаются по технике живописи, цветовым тонам и линиям, что также демонстрирует миру различные особенности китайского даосского и христианского искусства.*

**Ключевые слова:** миф о сотворении мира, Паньгу, Бог, христианство, даосизм, Фэн Юань, Джованни ди Паоло, живопись.

(Искусство и культура. – 2025. – № 2(58). – С. 56–60)

## The Embodiment of the Creation Myth in European and Chinese Painting: A Comparative Analysis

Wang Yuekai

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

*The theme of creation is central to many cultures and religions and has shaped our understanding of the universe and our place in it. The article examines the embodiment of the creation myth in Chinese and European painting (using Feng Yuan’s Pangu Opens the Heavens and Giovanni Di Paolo’s Creation and Expulsion from Paradise as examples). The comparison explores how different cultural contexts influence the depiction of cosmogonic myths and ideas about the origins of the world and humanity. The painting depicting the Pangu myth reflects the Chinese concept of harmony and equivalence between the divine, nature, and man. G. Di Paolo’s work emphasizes religious and moral aspects, focusing on the power of God, who places man above nature. At the same time, these two works differ in painting technique, color tones, lines, and arrangement of paintings, which also demonstrates to the world the different features of Chinese Taoist and Christian art.*

**Key words:** creation myth, Pangu, God, Christianity, Taoism, Feng Yuan, Giovanni di Paolo, painting.

(Art and Cultur. – 2025. – № 2(58). – P. 56–60)

Сравнение образных систем картин «Паньгу раскрывает небеса» Фэн Юаня и «Сотворение мира и изгнание из рая» Джованни ди Паоло представляет собой исследование, объединяющее восточные и западные художественные традиции. Данная тема актуальна, поскольку

она позволяет глубже понять, как различные культурные контексты влияют на изображение космогонических мифов и воззрения на начало мира и человечества. В то же время эти два произведения отличаются по технике живописи, цветовым тонам и линиям, что

Адрес для корреспонденции: e-mail: iuekai@yandex.by – Ван Юекай

также демонстрирует миру особенности китайского даосского и христианского искусства.

В рамках мультидисциплинарного исследования Е.Р. Абдуразакова [1], Т. Буркхардт [2], И.В. Фотиева [2], Ван Цзянь [3] и Чжан Фань [4] анализировали философские концепты китайского искусства, уделяя внимание влиянию даосской космологии. В параллельной серии работ С.С. Горбунов [5], М.О. Орлов [6], О. Северинова [7], Д.И. Ульянова [8] рассматривали взаимодействие христианской философии с природой и культурой эпохи Возрождения. Несмотря на эти исследования, влияние даосских идей на китайскую художественную традицию и роль христианской теологии в эстетике Возрождения остаются недостаточно изученными. Герменевтическое сопоставление образов двух картин поможет восполнить указанные пробелы и углубить понимание культурных различий в трактовке космогонии.

Цель статьи – компаративный анализ художественных образов картин «Паньгу раскрывает небеса» Фэн Юаня и «Сотворение мира и изгнание из рая» Джованни ди Паоло. Исследование направлено на определение восточных и западных художественных традиций для установления влияния различных культурных контекстов на изображение космогонических мифов и представлений о начале мира и человечества.

#### **Фигура Паньгу в китайской мифологии.**

Паньгу занимает центральное место в древнекитайской мифологической космогонии, выступает как архетип прародителя идемиурга, олицетворяющего акт зарождения Вселенной. Этот мифопоэтический образ воплощает первоначальный героический принцип, символизирующий переход от хаоса к космосу, от аморфного к упорядоченному бытию. Паньгу являет собой эсхатологическую точку отсчета, когда из первозданного Хаоса, безграничного и неструктурированного, выделяются небо и земля как фундаментальные категории мироздания. Однако первый значительный письменный источник, фиксирующий Паньгу как создателя мира, относится лишь к XVII в., что связано с сопротивлением конфуцианской традиции отображению мифов в письменных памятниках.

В труде «Сказание о сотворении мира» Чжоу Ю написано: «На заре времен две стихии появились в результате деления первобытного Хаоса, который представлял собой бело-желтую мутную, бурлящую жидкость, напоминающую желток яйца» [1, с. 178]. Согласно мифу, Паньгу, пребывавший внутри

этого Хаоса, вооруженный космогоническим топором, совершил акт первотворения, разделив противоположные принципы Инь (тяжелую, мутную землю) и Ян (легкое, светлое небо). В течение 18 тысяч лет он ежедневно расширял пространство между ними, увеличиваясь в росте на три метра, пока структура мироздания не обрела устойчивость. После завершения своей миссии Паньгу трансформировался в элементы космического порядка: его тело породило горы, кровь обратилась в реки, дыхание стало ветрами, глаза – солнцем и луной, а дух – звездами. Таким образом, эссенция Паньгу распространилась по всем уровням мироздания, став метафизической основой природы.

**Паньгу в культуре Китая.** Анализируя воплощение мифа о Паньгу в китайском культурном ландшафте, можно утверждать, что этот архетипический образ глубоко укоренен в коллективной памяти и социокультурной идентичности, что обеспечило его устойчивое присутствие в устной традиции и позднейшую фиксацию в письменной культуре. Современные исследования подтверждают это, выявляя древнейшие визуальные репрезентации Паньгу. Так, неолитические петроглифы из Давана, отличающиеся грубостью исполнения, но насыщенные символизмом, свидетельствуют о длительной трансляции мифологических мотивов [9].

Образ Паньгу пронизывает китайское культурное наследие, находя отражение в архитектуре, изобразительном и музыкальном искусстве. Космогонический сюжет о создании мира вдохновил множество китайских мастеров на создание произведений искусства, включая оперы, балет, кукольные спектакли, поэзию и живопись. Среди этих произведений особого внимания заслуживает картина «Паньгу раскрывает небеса» Фэн Юаня, выполненная маслом в 2009 г.

**Творчество Фэн Юаня.** Фэн Юань – современный китайский художник, который в настоящее время занимает пост директора Художественного музея университета Цинхуа и является почетным председателем Китайской ассоциации художников. Среди его знаковых работ – «Мудрец века» (世纪智者), «Цюй Юань и Чу Цы» (屈原和楚辞), «Эта жизнь и следующая» (今生与来世), «Великая стена» (万里长城), «Звездный взрыв» (星火), «Симфония героев» (英雄交响曲), «Далекie горы» (远山) и др. Эти картины отражают глубокие исторические и мифологические корни Поднебесной и получили широкое признание в стране. К 110-летию Синьхайской

революции в 2021 г. почта Китая выпустила серию памятных марок, дизайн которых был разработан Фэн Юанем. Основой для дизайна послужила картина художника «Восстание в Вучане», появившаяся более десяти лет назад в рамках Национального проекта по созданию художественных произведений на исторически значимые темы [10].

Творчество художника также было представлено на выставке «Открытое небо и открытая земля» в Китайском дворце искусств в Шанхае, где экспонировались 76 произведений, посвященных воплощению мифологических тем [9]. Ключевым произведением выставки стала картина Фэн Юаня «Паньгу раскрывает небеса», которая имеет глубокую символику и сложную систему образов. Паньгу выступает центральной фигурой, олицетворяя творческую силу и начало мироздания: он изображен сильным, мускулистым человеком в динамичной позе, что подчеркивает его мощь.

**Анализ картины Фэн Юаня «Паньгу раскрывает небеса»** (рис. 1). Картина Фэн Юаня отличается монументальной композицией, которая вытянута по вертикали, что подтверждает масштабность происходящего и связь между небом и землей. Композиция построена вокруг динамичного образа героя, это визуализирует его активную упорядочивающую роль в космогонии. Интересно отметить, что топор, традиционно ассоциируемый с разрушением, в данном контексте становится эмблемой созидания, отображая даосский принцип единства противоположностей Ян (небо) и Инь (земля). Полотно демонстрирует нам понимание даосизма, где каждый шаг приводит к результату и каждому отведена своя роль в великом космическом порядке.

Образ Паньгу символизирует динамику противостояния и равновесия универсальных противоположностей, таких как свет и тьма, благо и зло. Мощное напряжение мышц в его конечностях свидетельствует о необходимости упорного труда и борьбы для разделения небес и земли, что является метафорой активной борьбы против первоначального хаоса. Однако, несмотря на видимую борьбу, симметричное расположение элементов вокруг Паньгу указывает на то, что гармония во Вселенной уже присутствует, и она не опирается на Паньгу как на первоисточник порядка. Это доказывает мысль о том, что даже в самых интенсивных процессах существует порядок и баланс, и что противоположности не только конфликтуют, но и дополняют друг друга, создавая целостность бытия.

В центре мифологического повествования о сотворении мира находится Паньгу, однако, как мы видим, гармонизация Вселенной не ограничивается его фигурой. В китайской космогонии концепция дуализма занимает центральную роль, где противоположные силы, такие как ян и инь, находятся в постоянном взаимодействии, создавая условия для жизни и развития Вселенной.

Энергетика противоположных сил передается в картине через изображение природы, окружающей Паньгу. Как пишет Т. Буркхардт, китайская живопись пронизана «...философско-религиозным содержанием <...>. Здесь следует провести параллель с иконописью, где громадную роль играл символ, но, в отличие от религиозно-христианской живописи, божественное начало проявлено не через лики или жития святых, а через саму Природу» [2, с. 108]. Этому способствует использование мягких, текучих линий, символизирующих естественные формы природы и ее бесконечное движение. Так, водянистые линии и плавные цветовые переходы создают впечатление живой энергии, что подчеркивает динамичность и жизненную силу, исходящую как от земли, так и от неба. Завихренные и красноватые клубы пара, исходящие из еще не охлажденной и мутной земли, можно интерпретировать как визуализацию первозданной и хаотичной энергии, в то время как небесная часть, наполненная стройными и почти застывшими облаками с легкими извилистыми формами, может символизировать как покой, так и бесконечный поток трансформаций.

Однако важно отметить, что природа, окружающая Паньгу, также передает динамику космогонических процессов. Мягкие линии и плавные цветовые переходы между теплыми и холодными оттенками усиливают ощущение движения и природной энергии, где клубы пара символизируют первозданный хаос, а небесные облака – покой. По словам Т. Буркхардта, китайская живопись отражает «божественное начало через Природу» [2, с. 108].

Линии горизонта, как границы между небом и землей, в данной картине нет. Вместо этого мы видим плавный переход от небесных сфер к земным, что говорит о единстве и взаимосвязи всех элементов мироздания. Таким образом, гармония Вселенной не зависит исключительно от действий демиурга. Энергетическая мощь природы и ее переходы между порядком и хаосом акцентируют идею о том, что в основании любых процессов лежит баланс, а противоположности не только конфликтуют, но и взаимообуславливают

друг друга. Как отмечает Чжан Фань, «божественному сотворению мира было противопоставлено первовещество ци, как первома́терия, общемировое начало, образующее своими легким и тяжелым началами Небо и Землю [4, с. 167].

В китайской космогонии фигура Паньгу служит мощным созидательным символом, однако полная гармонизация Вселенной выходит за рамки его роли. Вселенная и ее составляющие находятся в бесконечном процессе самоорганизации и саморегуляции. Это подтверждается смертью Паньгу, когда его тело превращается в различные элементы природы [4, с. 167]. Из этого следует, что Паньгу оказывается не только создателем мира, но и его непосредственной частью. «Таким образом, идея единства и взаимообусловленности формирует такое восприятие мира, в котором все равнозначно. Поэтому человек, природа и космос для китайского мировоззрения – одна суть, но каждая часть этого единства определяет суть всеобщего» [3, с. 96].

Картина Фэн Юаня передает глубокую связь между физическими действиями и метаморфозами всего сущего, что является ключевым аспектом китайской философии. Паньгу, как прародитель и демиург, символизирует силы природы и Вселенной, а мир воспринимается как гармоничное целое, где каждый элемент, будь то человек или сверхъестественное существо, вписывается в общую картину природы. Как видим, картина, изображающая Паньгу, весьма ярко и образно представляет китайскую концепцию сотворения мира и раскрывает культурные особенности китайской космогонии.

Китайская концепция сотворения мира заметно контрастирует с западноевропейской традицией, носителями которой являются работы Джованни ди Паоло. Китайская концепция творчества сложилась под влиянием конфуцианства, а западная – под воздействием христианской культуры, причем не только в живописи, но и в музыке.

**Творчество Джованни ди Паоло.** В середине XV в. итальянский художник Джованни ди Паоло, родившийся примерно в 1403 г. в Сиене, достиг вершины своего творчества. В период с 1440 по 1450 г. он создал произведения, которые принесли ему наибольшую известность. Несмотря на то, что многие талантливые художники оставались незамеченными на протяжении веков, Дж. ди Паоло обрел признание посмертно в XX столетии. Одним из наиболее значимых произведений мастера является алтарная картина «Сотворение мира

и изгнание из рая» (1445). Как подчеркивает О. Северинова, произведение отличается «архаичностью письма, отсутствием трагизма при передаче сюжета, иносказательностью приемов и глубоким погружением в библейские тайны» [7]. Картина символически объединяет акт творения и грехопадение, демонстрируя глубокое проникновение художника в библейские сюжеты.

**Анализ картины «Сотворение мира и изгнание из рая»** (рис. 2). Композиция этой картины строится вокруг четкой вертикальной оси, которая делит ее на две равные части. В верхнем левом углу изображен Бог Отец в облике мудрого старца с солнечным ореолом, символизирующим божественность и источник бытия. Мир, созданный Его жестом, изображен в форме сферы – эмблемы бесконечности и целостности. Внутри сферы находятся горы и вода, воплощающие базовые элементы мироздания. Благодаря своей композиции и образной системе картина демонстрирует упорядоченность и рациональность космоса, соответствующую европейской традиции. Как резюмирует Т. Буркхардт, западная концепция мира «...всегда более или менее “архитектурна”» [2, с. 106].

В отличие от китайской традиции, христианский Бог изображен как всемогущественный, но отстраненный Создатель. Он – мудрый архитектор мироздания, воспаривший над сотворенным миром. Его роль подчеркивается неподходящим для физического труда одеянием, а также сединой. Это согласуется с общеевропейской традицией видеть в Боге трансцендентное и, прежде всего, рациональное существо, отражающее Логос. Логос – «это божественный закон. Он всемогущ и един для всех. Гражданский закон подчинен всеобщему закону, и все законы в мире подчинены этому космическому закону» [11, с. 43]. Таким образом, мир христианского Бога также построен на гармонии Вселенной, но не на аспекте Дао – ее динамичности, изменчивости, равнозначности, а на аспекте Логоса – обусловленности законов, божественной воли, постоянности и нерушимости, а также иерархической подчиненности [6, с. 348].

В левой части картины, передающей сотворение мира, преобладают светлые тона, что дополняет впечатление гармонии, божественного света и порядка. В правой части произведения автор изобразил райский сад, который выделяется более темными и насыщенными цветами, что подчеркивает драматизм и трагичность событий. На фоне темной, плодородной почвы возвышаются растения и фрукты. Однако сад

символизирует не самодостаточную жизненную энергию, а прежде всего утрату рая для Адама и Евы, и грехопадение. Природа играет иную роль, чем в мифе о Паньгу. Она выступает объектом управления, требующим разумного использования [5, с. 55]. Центральное место в структуре произведения занимает фигура Адама, на которого направлены взгляды как Бога, так и херувима. Адам и Ева изображены в обнаженном виде в момент их изгнания из Эдема, что акцентирует не их физическую мощь, а греховность и экзистенциальную уязвимость. Примечательно, что архангел показан с распростертыми крыльями и нимбом, что усиливает его сакральную значимость, однако он лишен традиционного атрибута – меча. Как предполагает Д.И. Ульянова, это подчеркивает глубокое сострадание Бога к падшему человечеству [8, с. 189].

**Заключение.** Таким образом, проведенный компаративный анализ образов двух картин – «Паньгу раскрывает небеса» Фэн Юаня и «Сотворение мира и изгнание из рая» Джованни ди Паоло – демонстрирует значительное достижение в понимании влияния культурных контекстов на изображение космогонических мифов. Глубокий анализ различий между восточными и западными художественными традициями позволяет выявить уникальные подходы к изображению начала мира и человечества. Картина, изображающая миф о Паньгу, отражает китайскую концепцию гармонии и равнозначности божественного, природы и человека. Художник Фэн Юань создает на картине антропоморфное божество, которое находится в физическом и духовном единстве с изменчивым миром. В то время как произведение Дж. ди Паоло подчеркивает религиозные и моральные аспекты, фокусируясь на могущественном, но отдаленном Боге, Который занимает высшее место в иерархической системе и ставит человека выше природы. Картина «Сотворение мира и изгнание из рая» также актуализирует морально-нравственный

аспект, иллюстрируя это через историю Адама и Евы, чьи действия приводят к утрате Эдема. В работе раскрыта и концепция «первородного греха».

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Абдуразакова, Е.Р. Функция интертекстуальности в изобразительном искусстве и литературе Китая / Е.Р. Абдуразакова // Непрерывное профессиональное художественное образование в условиях диалога культур: современные подходы и перспективы развития: материалы междунар. междувуз. науч.-практ. конф., Хабаровск, 20–27 сент. 2015 г. / Тихоокеан. гос. ун-т; редкол.: Л.Г. Дьячкова (гл. ред.) [и др.]. – Хабаровск, 2015. – С. 172–178.
2. Фотиева, И.В. Метафизика природы: искусствоведческий анализ Т. Бурхардта китайской пейзажной живописи / И.В. Фотиева, М.Ю. Шишин // Искусство Евразии. – 2017. – № 3(6). – С. 104–113.
3. Ван Цзянь. Философско-мировоззренческие установки даосизма в памятниках китайской культуры «Дао-дэ цзин» и «Чжуан-цзы» / Ван Цзянь // Вестник Забайкальского государственного университета. – 2012. – № 2. – С. 95–100.
4. Чжан Фань. Конфуцианский здравый смысл и христианские верования (по материалам китайских исследователей) / Чжан Фань // Известия Российского государственного педагогического университета им. А.И. Герцена. – 2014. – № 172. – С. 166–173.
5. Горбунов, С.С. Христианство и живая природа: тотальная эксплуатация? / С.С. Горбунов // Вопросы философии. – 2016. – № 4. – С. 54–59.
6. Орлов, М.О. Христианство и культурные традиции: исторический анализ / М.О. Орлов, Н.В. Генсикский // Труды Саратовской православной духовной семинарии. – 2016. – № 10. – С. 346–356.
7. Северинова, О. «Сотворение мира и изгнание из рая» / О. Северинова // Экзегет. Библия и толкования. – URL: <https://ekzeget.ru/mediateka/detail-sotvorenie-mira-i-izgnanie-iz-raa-dzovanni-di-paolo/> (дата обращения: 27.11.2024).
8. Ульянова, Д.И. Образ Архангела Михаила в живописи эпохи Ренессанса / Д.И. Ульянова, Л.С. Пестрякова // Развитие личности средствами искусства: материалы VII Междунар. науч.-практ. конф., студентов, бакалавров, магистрантов и молодых ученых, Саратов, 20 мая 2020 г. / Саратов. нац. исслед. гос. ун-т им. Н.Г. Чернышевского; редкол.: Ю.Ю. Андреева (гл. ред.) [и др.]. – Саратов, 2020. – С. 185–191.
9. 中华创世神话” 成果展: 呈现女娲大禹等英雄谱图 = Выставка достижений «Китайский миф о сотворении мира» представляет генеалогию таких героев, как Нува Даюй // Thepaper.cn. – URL: [https://m.thepaper.cn/kuaibao\\_detail.jsp?contentid=21062189&from=kuaibao](https://m.thepaper.cn/kuaibao_detail.jsp?contentid=21062189&from=kuaibao) (дата обращения: 27.11.2024).
10. 冯远先生巨幅创作《盘古开天》发布 = Был выпущен огромный труд Фэн Юаня «Паньгу раскрывает небеса» // China.org. – URL: [http://wmzh.china.com.cn/2022-05/30/content\\_41986631.htm](http://wmzh.china.com.cn/2022-05/30/content_41986631.htm) (дата обращения: 27.11.2024).
11. Мархель, Е.Ю. Дао и Логос: взаимосвязь понятий / Е.Ю. Мархель // Вестник Томского государственного университета. – 2013. – № 367. – С. 42–44.

Поступила в редакцию 23.12.2024

УДК 688.5:7.02(510+4)

## Художественные особенности китайских и европейских вееров: сравнительная классификация

Цинь Линлин

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

Статья посвящена разработке сравнительной классификации китайских и европейских вееров. Определены четыре критерия, по которым выявляются художественные особенности и национальная специфика вееров Китая и Европы: по конструкции, по материалам создания, по художественной технике украшения веерного экрана, по специфике функционирования. Особое внимание уделяется разным по конструкции европейским веерам, поскольку в них заключаются наиболее выразительные художественные характеристики. В исследовании анализируются европейские цельные веера (веер-опахало, веер-экран, веер-саше, панорамный веер, контурный веер) и складные (бризе, плие, пальметт, фонтанж, кабриолет, кокарда, баллун, квадратный веер). В сравнительной классификации установлены причины, повлиявшие на репрезентацию определенного вида вееров в искусстве Китая и Европы, общие и отличительные черты китайских и европейских вееров, обусловившие специфику их функционирования. Использование материала и художественной техники украшения веерного экрана связано с особенностями развития декоративно-прикладного искусства в Китае и странах Европы, предпочтениями мастеров в выборе материала, художественными характеристиками данного материала (цвет, текстура, фактура, форма и др.), распространением и спецификой его применения в художественно-материальной культуре конкретных регионов. Функционирование вееров продиктовано социокультурными условиями, сложившимися в Китае и европейских странах на протяжении нескольких веков.

**Ключевые слова:** веер, художественные особенности, сравнение, классификация, Китай, Европа.

(Искусство и культура. – 2025. – № 2(58). – С. 61–66)

## Artistic Features of Chinese and European Fans: Comparative Classification

Qin Lingling

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

The article is concerned with the development of a comparative classification of Chinese and European fans. Four criteria are defined, by which artistic features and national specificity of Chinese and European fans are revealed: by design, by materials of creation, by artistic technique of decorating a fan screen, by specificity of functioning. Particular attention is paid to European fans of different designs, since they contain their most expressive artistic characteristics. The article analyzes European solid fans (fan-fan, fan-screen, fan-sachette, panoramic fan, contour fan) and folding fans (brise, plie, palmette, fontange, cabriolet, cockade, balloon, square fan). The comparative classification establishes the reasons that influenced the representation of a certain type of fans in the art of China and Europe, common and distinctive features of Chinese and European fans that determined the specificity of their functioning. The specifics of using a certain material and artistic technique for decorating a fan screen are identified by the peculiarities of the development of decorative and applied art in China and European countries, the preferences of craftsmen in choosing a material, the artistic characteristics of a given material (color, texture, form, etc.), the distribution and nature of its use in the artistic and material culture of certain regions. The functioning of fans is dictated by the social and cultural conditions that have developed in China and European countries over several centuries.

**Key words:** fan, artistic features, comparison, classification, China, Europe.

(Art and Cultur. – 2025. – № 2(58). – P. 61–66)

Адрес для корреспонденции: e-mail: [nikiforenko606@gmail.com](mailto:nikiforenko606@gmail.com) – Цинь Линлин

В культуре народов мира существуют свои варианты вееров, которые отличаются спецификой использования, внешним видом, материалами изготовления и т.д. На протяжении многих веков формировались художественные особенности вееров разных стран и регионов. Наиболее яркие черты характерны для китайских вееров, которые являются исторически первыми в мировой художественной культуре. Под их влиянием произошло формирование европейских вееров и выработка их специфических характеристик. В настоящее время возникла необходимость сравнения наиболее значительных в своих художественных выражениях вееров для установления их определенных особенностей. Цель статьи – разработка сравнительной классификации китайских и европейских вееров для понимания их национальной специфики, выявления их общих и отличительных художественных характеристик.

Существует ряд научных источников, который посвящен специфике веера как произведения декоративно-прикладного искусства. Чжен Юнхуа в исследовании «Коллекционирование и применение вееров» [1] рассматривает китайские складные веера, определяя их художественные и функциональные особенности. Монография Ли Цзэминя «Техники рисования на китайских веерах» [2] освещает специфику росписей с использованием разных красок. Ду Бинчжуан в работе «Китайский веер. Сборник рисунков» [3] описывает процесс росписи вееров (этапы нанесения живописных слоев), расшифровывает графическую символику в украшениях вееров.

Хуан Инхай в [4] характеризует национальный опыт создания вееров с применением каллиграфии и живописи тушью. Чжун Тао в «Изучении китайской живописи гохуа на веерах» [5] раскрывает специфику декора вееров (живопись гохуа), указывает на формирование уникального явления в китайском традиционном творчестве – веерного искусства.

Чэнь Гуйсюань и Чэнь Дай в «Характеристике коллекции вееров с литографией периода Китайской Республики» [6] анализируют технику печати в украшении вееров из Поднебесной. Ряд китайских исследователей (Синь Вэйчжун [7], И Дэган и Ли Цзинхай [8]) останавливаются на вопросах, связанных с уникальными веерами из сандалового дерева.

В работе К. Финнеган «Ручные веера: иллюстрированная история. Хронология событий, материалов, искусства и технологий,

оказавших влияние на веера» [9] предлагается краткая история веерного искусства в странах Востока, Азии, Америки, Европы. Французским веерам посвящена диссертация Э. Херман «Веер во французской живописи XIX века» [10]. Автор исследует сюжеты изображений на веерных экранах: композиционные, колористические особенности, символику, взаимосвязь с европейской живописью XIX века. Искусствовед и коллекционер Д. Ранфтл в «Английском веере» [11] углубляется в сюжеты и специфику декора экранов и остова отдельных английских ручных опахал. Данное исследование дополнило информацию о европейских веерах, поскольку английские варианты весьма редко анализируются в научной литературе. Значительный интерес вызывает диссертация искусствоведа Ю.В. Плотниковой «Веера в России XVIII – начала XX века», где предлагается описание вееров Италии, Франции, Испании, Англии, которые находятся в коллекции Государственного Эрмитажа.

В этих научных работах раскрыты только отдельные художественные особенности данного аксессуара одежды, отсутствуют систематизация и общие критерии целостного анализа веера как произведения искусства. Немногочисленны сравнения национальных разновидностей исследуемого нами приспособления. Подобные факты обусловили цель статьи – разработку сравнительной классификации вееров Китая и Европы.

**Сравнение китайских и европейских вееров по их конструкции.** И китайские, и европейские веера классифицируются по четырем критериям: по конструкции, по материалам создания, по художественной технике украшения веерного экрана, по специфике функционирования. Сочетание данных характеристик формирует художественные особенности веера.

Китайские веера *по конструкции* разделяются на цельный и складной веер. *Цельный* веер представляет собой каркасную конструкцию на длинной ручке. Отличаются цельные веера по своей *форме* – круглый, овальный, эллиптический, квадратный, скругленный квадрат, пятиугольный, многогранный, одностворчатый (или в форме листа), в форме топора, в биоморфной форме (сливы, граната, подсолнечника, кленового листа, японского банана). *Складной* веер составляется из отдельных пластин, скрепленных у основания штифтом, а в верхней части – тонкой тканью, бумагой или пергаментом, выкроенными дугообразно [1, с. 19].

Европейские веера *по конструкции* также разделяются на *цельный* и *складной*. Цельный веер возник в Европе в эпоху Античности и распространился в среде аристократов в эпоху Возрождения [12, с. 201]. Европейские цельные веера мы разделяем на следующие виды: веер-опахало, веер-экран, веер-саше, панорамный веер и контурный веер.

*Веер-опахало* – это прямоугольный или волнообразной формы веер на длинной ручке, которая крепилась со стороны экрана. Их носили девушки (веера с белым фоном или цветочным орнаментом) и замужние дамы (изображение картины на экране веера) [12, с. 201].

*Веер-экран* (от англ. handscreen, screen fan) – это так называемый ручной экран, которым дамы защищали свое лицо от жара, исходящего от огня камина. Веера изготавливались из дерева, имели длинную ручку и различную форму экрана, края которого были извилистого силуэта. С обеих сторон экраны украшались центричным узором с растительными мотивами. Подобные веера создавались парными (идентичными по внешнему виду) и размещались по обе стороны от камина. Ручные экраны были популярны в Европе XVIII и XIX столетиях [12, с. 201].

*Веер-саше* («саше» с франц. – «мешочек», «сумочка») – это веер с т.н. «кармашком» для хранения платочка, записки, а также для сушеных душистых растений (своеобразное успокоительное; дама, вдыхая его аромат, могла уберечься от стресса).

*Панорамный веер* состоит из двух элементов – внешней рамки (жесткий широкий каркас) и внутренней центральной плоскости (мобильная деталь, которая двигается с помощью двух осей из слоновой кости, на которые наматывается бумажная лента с изображением). Благодаря прокрутке можно увидеть панорамный (отсюда и название этого вида) пейзаж парков, поскольку именно их виды и украшали такие веера. Если поднести экран к свету, сцены кажутся освещенными. Вариантом панорамного веера является такой, в котором центральная часть не прокручивается, а меняется с помощью накладных элементов. В центре веерного экрана изображается девушка, на которую можно «примерить» разные наряды. Возможно, данные веера использовались для распространения новых вариантов модных нарядов, которые дамы могли примерить [12, с. 202].

*Контурный веер* – это металлическая конструкция, по форме напоминающая раскрытый складной веер. Он состоит из

кольца (или другого элемента для удержания в руке) и нескольких спиц (от 3 и больше). На концах спиц могут закрепляться фитили, которые поджигаются во время шоу (огненный веер) или на силуэте крепятся светодиодные, ультрафиолетовые, флуоресцентные элементы для яркого свечения (светодиодные веера). Именно оригинальное свечение, которое вуалирует конструкцию, и продиктовало сферу применения контурных вееров – шоу [12, с. 203].

*Складной веер* – это второй тип вееров по конструкции. Он состоит из нескольких пластин, которые скреплены в головке веера специальным элементом – штифтом. Крайние пластины – гарды – формируют остов веера. Поскольку первые складные веера появились в Японии около VII в., при дальнейшем распространении в Европе их часто называли японскими. Они получили большее распространение, по сравнению с цельными, именно в европейской художественной культуре. Виды складных вееров различаются по форме пластин, углу раскрытия веера, форме раскрытого веера [12, с. 204].

Мы выделяем следующие *виды* складных европейских вееров: бризе, плие, пальметт, фонтанж, кабриолет, кокарда (парасоль), баллун, квадратный веер.

*Веер-бризе* (от фран. brisé – «складной» или «ломанный») состоит только из пластин, скрепленных лентой. Данное название известно с 1800-х гг., оно ассоциировалось со сломанным, т.е. лишенным цельного экрана, веером. Пластины создаются такой ширины, чтобы в раскрытом состоянии между ними не было промежутков. Так и образуется веерный экран. Пластины могут изготавливаться из разных материалов (дерево, слоновая кость, ткань на каркасе, кружева, перья птиц и др.), что формирует оригинальный декоративный эффект художественного изделия [12, с. 203–204].

*Плие* (фр. plié от plier – «сгибать»), состоит из узких пластин (из дерева, слоновой кости и др.), на которые «надеет» цельный экран (бумажный или тканевый). Экран может быть разной ширины, благодаря чему около головки веера появляется центральный элемент из веерных пластин, образующий выразительную декоративную деталь. В сложенном состоянии экран складывается «гармошкой», а снаружи остаются только гарды. Веер-плие пользуется большой популярностью в театральном искусстве и хореографии, в повседневности и во время разных церемоний [12, с. 204].

*Веер-кабриолет* (cabriolet) отличается разделением экрана на две (реже три) части – широкой верхней и узкой нижней, между которыми видны ажурные декоративные веерные пластины. Он впервые появился в Париже в середине XVIII в. и своим внешним видом обязан широкому распространению нового транспортного средства – кабриолета. Визуальное решение веера напоминает его колеса [10]. Данная особенность повлияла и на сцены росписей экранов, где часто изображались кабриолеты [12, с. 205].

*Веер-пальметт* (palmette – «пальметта», «пальмовый лист») отличается формой пластин, каждая из которых формой схожа с пальмовым листом и представляет небольшой экран. Несмотря на то, что он возник в XVII в., особое признание приобрел благодаря известной шведской певице XIX в. Йоханне Марии Линд (или Jenny Lind – Дженни Линд, на английский манер), часто выступавшей с ним на концертах. Поэтому данный веер также называют «веер Дженни Линд» [12, с. 205–206].

*Веер-кокарда* (или веер-парасоль, parasol – «зонтик») раскладывается на 360°, образуя круг. В результате обе гарды соединяются в ручку веера. По особенностям пластин и экрана веер-кокарда может быть сделан по принципу палие, бризе и даже пальметт. Иногда такой веер называют веер-лорнет, поскольку ручки заканчивались кольцами, в которые вставляли увеличительные стекла, а в центре размещали настоящий лорнет. Распространение данный веер получил в XVIII – начале XX в. [12, с. 206].

*Веер-фонтанж* (fontange) выделяется формой раскрытого вида: благодаря более длинным центральным пластинам, в сравнении с боковыми, формируется полуовальный силуэт. Именно он напоминает испанскую барочную прическу с кружевами – фонтанж. Бытовали веера-фонтанжи в последней четверти XIX – начале XX в. [12, с. 206].

*Веер-баллун* (balloon – «воздушный шар») имеет более короткие боковые пластины, благодаря которым образовывается силуэт, напоминающий воздушный шар. Он был распространен в начале XX столетия [12, с. 207].

*Квадратный веер* (или веер с углами) характеризуется определенной формой раскрытого вида, которая формируется благодаря различной длине боковых и центральных пластин – от коротких к длинным. Автором является веерная мастерская Эрнеста Киса (Ernest Kees) во Франции. Согласно российским журналам «Модный свет», «Вестник моды» и «Новый

русский базар», «веер с углами» был представлен производителями в 1880-е гг. [12, с. 208].

Сравнение китайских и европейских вееров по конструкции позволяет выделить ряд их национальных художественных особенностей. Так, складные китайские веера имеют идентичный для всех принцип раскрытия и соединения пластин с экраном; европейские веера отличаются многообразием данных характеристик (бризе, палие, кабриолет, фонтанж, пальметт и др.). Это обусловлено желанием совершенствовать аксессуары аристократки, для которой веер являлся показателем статуса, вкуса, этикета, следования моде и пр. У китайцев подобное стремление заключалось в многообразии форм цельного веера. Цельные китайские веера имеют определенную форму – геометрическую (круглые, овальные, квадратные и т.д.) или биоморфную (в форме цветка, банана, тыквы и пр.), а европейские – силуэтные (контурные, панорамные, саше и т.д.).

**Сравнение китайских и европейских вееров по материалам их создания.** Следующий критерий определения художественных особенностей – *материалы* изготовления. Китайские веера создавались из пальмовых листьев, перьев, бамбука, шелка, соломы, дерева, бумаги, металла, телячьей кожи, слюды, пластика. Каждый из них имеет свою историю возникновения и развития в художественной культуре Китая [13, с. 575].

Европейские веера мастерились из шелка, перьев, кружева, перламутра, черепахового панциря, дерева, слоновой кости, пергамента, бумаги, металла. Широкое распространение веера в европейской культуре подтверждает Санкт-Петербургское издание 1885 г.: «Хороший тон: сборник правил и советов на все случаи жизни». В нем присутствует описание различных материалов вееров для европейских дам в любой ситуации: «Для балов, при белом платье, необходимо веер белый, слоновой кости или перламутровый, а для замужних дам кружевной или из страусовых перьев» [14, с. 61].

Отметим, что по материалам создания и китайские, и европейские мастера использовали перья, дерево, шелк, бумагу, металл и кожу. Данные особенности и в том числе отличия обусловлены символическим смыслом и распространением определенных материалов в повседневном быту, творческой деятельности мастеров и в национальной художественно-материальной культуре в целом для создания характерных декоративных изделий.

**Сравнение китайских и европейских вееров по художественной технике украшений веерного экрана.** Следующий критерий классификации – по художественной технике украшений веерного экрана. Для китайских вееров применяются покрытие лаком, окрашивание, шелкоткачество, вышивка, вязание, роспись, гравировка, инкрустация, аппликация, печать.

Для создания европейских вееров используется роспись, гравировка, вышивка, плетение кружевом, резьба, инкрустация, аппликация, а-ля-султан (a-la-sultan), чеканка. Большинство техник были заимствованы из разных видов искусства и художественных ремесел (живопись, графика, экипажное искусство, дизайн мебели и др.).

Сравнение китайских и европейских вееров по данному критерию выявило множество идентичных техник художественного украшения их экранов – вышивка, плетение, роспись, гравировка, инкрустация, аппликация, резьба. Однако в этих аксессуарах одежды наблюдаются некоторые отличия. Так, для плетения китайских вееров находит применение бамбуковое лыко с различными техниками плетения, а для европейских вееров используются нити, ленточки и жгутики. Для вышивки китайские мастера создают узоры шелком и перьями в национальных стилях и техниках, а европейские веерщики расширяют золотыми и серебряными нитями только края вееров. В росписи китайских вееров популярны тушь и акварельные краски для создания картин в национальных стилях (жанрах) – хуаняо, шаньшуй и пр. В европейских веерах роспись создавалась темперой, отличалась определенными разновидностями колористического решения (в стилях, техниках, тональных градациях; подражание фарфоровым мануфактурам), а также созданием копий известных живописных полотен выдающихся европейских художников. Данные особенности обусловлены различиями в развитии изобразительного и декоративно-прикладного искусства в Китае и Европе, где доминируют те либо другие живописные и декоративные техники и стили, виды и жанры и т.д.

«При всей внешней простоте веер является изделием очень сложного производства, поэтому уже в древности он превратился в произведение искусства. Мастера по всей стране создавали уникальные по своей красоте веера. Каждый мог применять любую технику создания для воплощения образов и сюжетов. Постепенно сформировались региональные художественные особенности, по которым можно было отличить веера мастеров

из различных местностей (провинций, городов и т.д.)» [13, с. 577].

Создавать и хранить веер непросто. Поэтому и чехлы для них являются произведением искусства: их вышивают, гравировывают, расписывают, инкрустируют весьма искусно [15, с. 134]. Следовательно, художественная специфика веера диктовала художественное оформление и его чехла.

**Сравнение китайских и европейских вееров по специфике их функционирования.** Функционирование вееров в китайском и европейском обществе имеет отдельные общие сферы применения – для церемоний, театральных представлений и танцев. Отличия в использовании вееров связаны с национальными традициями и культурой: китайские веера были актуальны в быту и боевых искусствах, а европейские – в качестве модного аксессуара, бальной книжки и маски, а также в огненных шоу. Данные особенности обусловлены сложившимися обычаями и социокультурными условиями Китая и Европы, определившими сферы применения веера.

**Заключение.** Сравнительная классификация китайских и европейских вееров по четырем критериям (по конструкции, по материалу, по технике художественного украшения экрана и по функциям) позволила выявить их художественные особенности. Видовое разнообразие вееров Китая и Европы связано с историческими факторами их развития, социокультурными причинами, спецификой генезиса национального искусства. Сходство китайских и европейских вееров проявляется и во влиянии восточных образцов на западные, заимствовании традиций веерного искусства в определенный период его эволюции на пути освоения нового. Отличительные черты обусловлены историческими, социальными и культурными факторами развития Поднебесной и стран Европы, художественными традициями в сфере изобразительного и декоративно-прикладного искусства, а также художественно-материальной культуры.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. 郑永华. 折扇把玩与鉴赏 [Monogr.] / 郑永华. – 北京: 北京美术摄影出版社, 2007. – 107 页. = Чжен Юнхуа. Коллекционирование и применение вееров / Чжен Юнхуа. – Пекин: Пекин. изд-во искусства кинематографии, 2007. – 107 с.
2. 李泽民. 中国扇画技法 [Monogr.] / 李泽民. – 西安: 陕西人民美术出版社, 2003. – 84 页. = Ли Цзэминь. Техники рисования на китайских веерах / Ли Цзэминь. – Сиань: Изд-во нар. худ. Шэньси, 2003. – 84 с.
3. 杜秉庄. 中国扇·图集 [Monogr.] / 杜秉庄. – 上海: 上海古籍出版社, 1996. – 85 页. = Ду Бинчжуан. Китайский веер. Сборник рисунков / Ду Бинчжуан. – Шанхай: Шанхайс. изд-во древних книг, 1996. – 85 с.
4. 黄沂海. 多多益扇: 阿海三侃私家藏扇 [Monogr.] / 黄沂海. – 上海: 上海古籍出版社, 2015. – 315 页. = Хуан Ин-

хай. Многофункциональность веера: частная коллекция вееров Ахай Санькань / Хуан Инхай. – Шанхай: Шанхайс. изд-во древней лит., 2015. – 316 с.

5. 钟涛. 中国画扇面探微 [Monogr.] / 钟涛. – 南宁: 广西美术出版社, 2015. – 190 页. = Чжун Тао. Изучение китайской живописи гохуа на веерах / Чжун Тао. – Наньнин: Гуанси Мэйшу, 2015. – 190 с.

6. 陈贵选、陈代. 民国石印扇面鉴赏与收藏 [Monogr.] / 陈贵选、陈代. – 天津: 天津人民美术出版社, 2007. – 104 页. = Чэнь Гуйсюань. Характеристика коллекции вееров с литографией периода Китайской Республики / Чэнь Гуйсюань, Чэнь Дай. – Тяньцзинь: Тяньцзинь Жэньмин Мэйшу, 2007. – 104 с.

7. 邢伟中. 檀香扇制作工艺 [Monogr.] / 邢伟中. – 江苏: 江苏美术出版社, 2015. – 96 页. = Синь Вэйчжун. Веер из сандалового дерева: специфика создания / Синь Вэйчжун. – Цзянсу: Цзянсу худ. изд-во, 2015. – 96 с.

8. 仪德刚、李静海. 杭州“王星记”扇子制作工艺初步调查 [J.] / 仪德刚、李静海 // 中国科技史杂志. – 2007. – № 1. – 50–59 页. = И Дэган. Предварительное исследование технологии производства веера «Ван синци» в Ханчжоу / И Дэган, Ли Цзинхай // Сб. истории науки и техники Китая. – 2007. – № 1. – С. 50–59.

9. Finnegan, K. Hand Fans: An Illustrated History. A Timeline of Events, Materials, Arts and Technologies That Have Influence Fans / K. Finnegan. – Grand Rapids: CreateSpace Independent Publishing Platform, 2016. – 142 p.

10. Herman, Aymie. The fan in 19th century French painting: a thesis ... for the degree of Master of Arts / Aymie Herman. – [S. l.], 1999. – 121 l.

11. Ranftl, D. The English Fan / D. Ranftl. – Cambridge, 2008. – 244 p.

12. Цинь Линлин. К вопросу о классификации европейских вееров / Цинь Линлин // Барышевские чтения: междунар. заоч. науч. конф., Минск, 29 апр. 2021 г. / Белорус. гос. ин-т культуры и искусств; редкол.: Е.Е. Корсакова [и др.]. – Минск, 2021. – С. 200–208.

13. Цинь Линлин. Материалы и технологии создания китайского веера / Цинь Линлин // Культура. Наука. Творчество: XI Междунар. науч.-практ. конф., Минск, 4 мая 2017 г.: сб. науч. ст. / М-во культуры Респ. Беларусь, Белорус. гос. ун-т культуры и искусств; редкол.: Ю.П. Бондарь [и др.]. – Минск, 2017. – С. 574–578.

14. Кирсанова, Р.М. Костюм в русской художественной культуре XVIII – первой половины XX в.: (опыт энцикл.) / Р.М. Кирсанова; под ред. Т.Г. Морозовой, В.Д. Синюкова. – М.: Большая рос. энцикл., 1995. – 381 с.

15. Олянич, А.В. Дар Востока – Западу: лингвосемиотика и аксиология веера / А.В. Олянич // Лингвокультурные ценности в сопоставительном аспекте / науч. ред.: В.И. Карасик, Н.А. Красавский. – Волгоград, 2018. – С. 134–158.

*Поступила в редакцию 31.03.2025*

УДК 745.521:677.027:655.3.025(47+57)“1920/1939”

## Художественные особенности советских печатных тканей 1920–1930-х годов

Филиппенко Н.А.

Учреждение образования «Белорусская государственная академия искусств», Минск

*Печатные ткани 1920–1930-х годов в Советском Союзе представляют собой уникальный художественный феномен, который отражает поиски новых эстетических форм и политическую функцию. В контексте революционных трансформаций и экономических преобразований текстильное производство оказалось на стыке традиций и авангардных идей. Принципы конструктивизма, внедрившие идею функциональности и утилитарности, оказали значительное влияние на дизайн тканей. Художники акцентировали внимание на простоте форм и геометрических композициях, используя ограниченную цветовую палитру и рациональные узоры. Эти изменения были частью более широкого процесса интеграции искусства в индустриальное производство, где декоративность уступала место функциональности.*

*Особое значение имеет агитационный текстиль, который стал важным инструментом идеологической пропаганды. Ткани, украшенные символами, отражавшими ключевые моменты социалистического переустройства – индустриализацию, коллективизацию, борьбу за пятилетку, стали не только частью быта, но и визуальными носителями идеологии.*

*Цель исследования – анализ художественных особенностей советских печатных тканей 1920–1930-х годов, выявление влияния авангарда и конструктивизма, а также установление роли этих тканей в контексте идеологической пропаганды и массовой культуры.*

**Ключевые слова:** печатный текстильный рисунок, конструктивизм, агитационный текстиль, идеология.

(Искусство и культура. – 2025. – № 2(58). – С. 67–70)

## Artistic Features of Soviet Printed Fabrics of the 1920s–1930s

Filippenko N.A.

Education Establishment “Belarusian State Academy of Arts”, Minsk

*Printed fabrics of the 1920s–1930s in the Soviet Union represent a unique artistic phenomenon that reflects both the search for new aesthetic forms and a political function. In the context of revolutionary transformations and economic changes, textile production found itself at the intersection of tradition and avant-garde ideas. The principles of constructivism, which introduced the idea of functionality and utility, had a significant impact on fabric design. Artists focused on the simplicity of forms and geometric compositions, using a limited color palette and rational patterns. These changes were part of a broader process of integrating art into industrial production, where decorativeness gave way to functionality.*

*Of particular importance was propaganda textiles, which became an important tool of ideological propaganda. Fabrics decorated with symbols reflecting key moments of socialist transformation – industrialization, collectivization, the struggle for the five-year plan, became not only part of everyday life, but also visual carriers of ideology.*

*The aim of the study is to analyze the artistic features of Soviet printed fabrics of the 1920s and 1930s, identify the influences of the avant-garde and constructivism, and consider the role of these fabrics in the context of ideological propaganda and mass culture.*

**Key words:** printed textile design, constructivism, propaganda textiles, ideology.

(Art and Cultur. – 2025. – № 2(58). – P. 67–70)

Печатные ткани в Советском Союзе 1920–1930-х годов представляют собой уникальный феномен в истории декоративно-прикладного искусства, в котором сочетаются эстетические поиски, политическая символика и инновационные подходы к дизайну. Это был период, когда текстильная промышленность и искусство в целом находились на стыке старого и нового: традиции столкнулись с революционными идеями, а функциональность тканей переплеталась с их художественной значимостью. В данном контексте советские печатные ткани стали важным инструментом в формировании визуальной культуры социалистического общества. Рисунки для печатных тканей рассматривали в исследованиях такие известные авторы, как Н.П. Бесчастнов, Ф.С. Рогинская, Ю.А. Константиновой и др., а художественное проектирование – З.А. Танышева. Но в то же время историко-искусствоведческий анализ текстильного рисунка обозначенного периода в контексте российской культурной традиции остается не совсем разработанным. До сих пор недостаточно освещены такие компоненты художественного рисунка на ткани, как тематика и символика, композиционные, колористические и технологические особенности.

Цель статьи – раскрыть художественную специфику советских печатных тканей 1920–1930-х годов, выявить влияние авангарда и конструктивизма, а также определить роль этих тканей в контексте идеологической пропаганды и массовой культуры. В нашем исследовании мы попробуем проследить, как текстиль стал значимой частью визуального языка социалистического реализма, а также как изменялись эстетические ориентиры и подходы в создании текстильного печатного рисунка для наилучшего отражения социально-политических процессов того времени.

**Идеи конструктивизма.** В истории русского искусства начала XX века можно отметить сильное увлечение станковыми художниками проектированием предметно-пространственной среды, что привело к формированию новой профессии – дизайнера. Такие художники, как правило, назывались конструктивистами-производственниками, и этот термин отражает характер и потребности исторического периода.

Одним из наиболее ярких и масштабных проявлений данного направления стало участие производственников в проектировании печатного текстильного рисунка на фабриках, что оказало большое влияние на индустриальное производство. Ключевым отличием этого времени был новый подход к созданию

бытовых вещей, где декорирование предмета уступило место принципу конструктивного подхода. Хотя элементы нового подхода стали заметны уже в «вербовских» вышивках и супрематическом текстиле, основным методом организации декоративной поверхности оставался традиционный. Замена привычных орнаментов на новейшие художественные формы без изменения структуры орнамента не приводила к значительным преобразованиям. Требовался новый текстильный орнамент, который соответствовал бы принципам конструктивистской программы.

Любовь Попова в своем «Кредо» писала: «Новое индустриальное производство, в котором должно принять участие художественное творчество, будет коренным образом отличаться от прежнего эстетического подхода к вещи тем, что главное внимание будет направлено не на украшение вещи художественными приемами (прикладничество), а на введение художественного элемента в процесс создания утилитарной вещи». Это утверждение подчеркивает, что базовыми принципами конструктивистской программы стали функциональность, целесообразность и утилитарность, что означало отказ от эстетических излишеств.

В условиях, сложившихся после войны и революции, когда контакты с Парижем были прерваны, а фабрики, продолжающие выпускать ткани по старым образцам, нуждались в новом ассортименте, возникла необходимость в новом подходе. Экономическая политика того времени способствовала возникновению прослойки обеспеченных людей с дурным вкусом и склонностью к роскоши, а цветочный орнамент, ранее популярный, стал ассоциироваться с «буржуазным» бытом. Все эти факторы привели к кризису в текстильном производстве.

До революции технологии производства тканей отличались разнообразием, а уровень текстильной промышленности был достаточно высоким. Однако в постреволюционный период основное внимание уделялось производству дешевых и технологически простых тканей, что привело к экономии художественных средств. Нередко применялась набойка два-три клише, наблюдались максимальная простота и рациональность узора. Текстильные эскизы конструктивистов отвечали этим требованиям: использовались один-два цвета (редко до четырех, кроме белого), часто фон играл роль цвета, композиция неизобразительная (геометрическая), имели место простые геометрические формы (круг, треугольник, полоса, ромб и др.), что было новаторским для того времени. В повседневной

практике художников появляются линейка и циркуль, а эстетика техницизма оказывает влияние на их восприятие, стирая грани между художником и инженером.

Любопытно, что даже в рамках строгих конструктивистских принципов сохранялся индивидуальный стиль художника, и это позволяло каждому эскизу передавать уникальное эмоциональное воздействие. На московской выставке «Подруги. К юбилею Варвары Степановой» (или «Ткани Москвы») зритель мог познакомиться с эскизами и образцами тканей. Несмотря на определенную схожесть эскизов конструктивистов, всё из представленного производило впечатление. В эскизах «отражаются характеры самих художниц: темпераментная, “неистовая”, по выражению Маяковского, Степанова и обстоятельная, целеустремлённая, полная внутреннего напряжения и вместе с тем стремления к гармонии Попова» [1, с. 189]. Из-за отсутствия контроля со стороны художников на стадии производства тканей готовая ткань может значительно отличаться от первоначальных эскизов.

Имена Любви Поповой, Варвары Степановой и Александра Родченко – это не просто имена художников, откликнувшихся на призыв газеты «Правда» и ставших одними из первых дизайнеров текстиля в Москве. Эти мастера стали важной частью текстильной промышленности и явились яркими представителями конструктивистов-производственников. Эскизы их работ, теперь выставляемые на различных выставках и в частных коллекциях, позволяют увидеть замысел художника в его изначальной форме. Благодаря московскому культурно-просветительскому фонду «Магия моды» зритель познакомится с реконструкцией пальто или платьев 1923–1924 гг. по эскизам Любви Поповой, которые хранятся в архивах ГМЗ «Царицыно».

С 1910–1920-х на заводы стало приходить новое поколение студентов и выпускников ВХУТЕМАСа-ВХУТЕИНа, что привело к наслению политизированных веяний времени на фундаментальные идеи. Молодые художники из-за множества оригинальных предложений и сопутствующих факторов реальной жизни выдавали причудливые практические результаты. Одни мастера пытались разработать опыт футуризма и кубофутуризма, а другие отстаивали рисунки с советской эмблематикой (серп, молот, красное знамя и др.) и развернутые на текстиле тематические действия с фигурами рабочих и крестьян, спортсменов и передовиков производства, отображающих запросы времени. Среди дизайнеров были те,

кто соглашался, что принадлежащие к «пролетарской художественной культуре» должны ярче и убедительнее отражать темы индустриализации, коллективизации, социальную классовую целеустремленность. Ведь именно так зарождается агитационный текстиль.

**Агитационный текстиль.** Это направление текстиля известно как многозначный феномен советской легкой промышленности второй половины 1920-х – начала 1930-х годов. Исследуемое нами явление вызывает различные оценки, но не оставляет никого к нему равнодушным.

Возникновение агитационного текстиля в Советском Союзе было связано с трудным послереволюционным временем. Анализ документов тех лет позволяет утверждать, что агитационные ткани не были навязаны сверху партийными руководителями, а стали результатом творческой инициативы молодежи. В период с 1925 по 1933 год поддерживаемая Ассоциацией художников революционной России (АХРР) агитационная тематика в текстиле приобрела всесоюзный характер, а в коллекциях музеев и текстильных фабрик сохранились сотни образцов с присущими той эпохе рисунками [2, с. 206].

Технические возможности производства тканей до революции были разнообразными, однако в постреволюционный период требования к тканям изменились, и акцент был сделан на простые и дешевые технологии. Специфика текстильного производства и требования конструктивизма создавали определенные ограничения для художников. Однако подобные ограничения, с другой стороны, способствовали поиску интересных графических решений и нестандартных подходов. Примером такого подхода является использование ограниченной цветовой палитры, часто состоящей из двух цветов: фона и одного дополнительного оттенка. Одновременно виртуозная прорисовка и продуманное размещение рапорта заставляли зрителей «погружаться в историю», внимательно рассматривать графические композиции. В данный период стилизация была на высоком уровне.

Суть агитационного текстиля заключалась в «воплощении идеологии через орнамент», что сохраняло традиции текстильного производства, включая орнаментацию, но вводило новые мотивы, такие как серп и молот, комбайн, трактор, самолет, пароход, звезды и шестеренки, стройки и фабрики и многое другое. Эти символы отражали значимые общественно-политические процессы, происходившие в стране, такие как индустриализация,

электрификация и коллективизация, а также пропагандировали здоровый образ жизни и военную службу. Изделия указанного текстиля содержали изображения рабочих и крестьян как создателей нового общества. На агитационных тканях часто встречались аббревиатуры или цифры 4 и 5, отражающие лозунг «Пятилетку в четыре года». Из таких тканей изготавливались агитационные плакаты, знамена и транспаранты первых лет советской власти, а также одежда. Заметим, что композиция строилась на изобразительных орнаментах. Исходя из этого можно выделить несколько видов орнамента:

- символический – передает абстрактные идеи через условные знаки;
- каллиграфический – основан на декоративных шрифтах и текстах;
- пейзажный и предметный – отражает природу и окружающий мир.

В 1933 году газета «Правда» опубликовала фельетон «Спереди трактор, сзади комбайн», в котором агитационный текстиль подвергся жесткой критике. Г.Е. Рыклин обвинял художников в халтуре и пошлости, подстрекая их в классовой враждебности и недовольстве советским народом. 18 декабря 1933 года было принято постановление Совета народных комиссаров «О работе хлопчатобумажной промышленности», требующее от Наркомлегла обеспечения подлинно художественного оформления тканей. В 1934 году на выставке «Брак в производстве» агитационные ткани были представлены как некачественные, что привело к упадку этого явления и возвращению к цветочным мотивам, но уже с новыми эстетическими требованиями.

Агитационный текстиль не смог стать частью канонической крестьянской одежды, однако он не вызвал отрицательной реакции у рабочих и крестьян, мигрировавших в города. Данный феномен, несмотря на краткосрочную популярность, был связан с экономическими и политическими обстоятельствами, когда каждый кусок качественной ткани был на вес золота.

Это направление текстиля использовалось не только в СССР, но и в других странах. Таким образом, советские агитационные ткани вписались в более широкую международную тенденцию. Однако их расцвет произошел на десять лет раньше, что позволяет считать их источником для последующих экспериментов.

Советский агитационный текстиль представляет собой исключительно интересную часть истории дизайна XX века, демонстрируя, что практически любой объект или действие

можно стилизовать и преобразовать в орнамент, применяя различные графические приемы и комбинаторные техники.

**Заключение.** Исследование художественных особенностей советских печатных тканей 1920–1930-х годов позволило расширить некоторые аспекты в изучении авангарда и конструктивизма.

Реализация идей конструктивизма показывает, как художники-производственники, такие как Любовь Попова, Варвара Степанова и Александр Родченко, вносили новаторские идеи в текстильный дизайн, делая акцент на функциональности и утилитарности. Эти изменения в подходах к дизайну тканей, где использовались простые геометрические формы и ограниченная палитра цветов, находили свое отражение в быту и повседневной жизни.

Особую роль в обозначенный период времени сыграл агитационный текстиль, проявивший себя инструментом идеологической пропаганды в Советском Союзе. Символика, отражающая ключевые моменты социальной и политической жизни страны, дала возможность массово внедрить идеологические принципы в повседневный быт, а также совершить своеобразный прорыв в дизайне текстиля и доказать, что можно стилизовать практически все: не только предметы, но и шрифты, людей, действия и др. Данными принципами и сейчас пользуются художники по текстилю. Сохраняется связь между традициями 1920-х гг. и современным искусством. Абстрактно-геометрический язык присутствует и играет не последнюю роль в декоративно-прикладном искусстве, но это уже образно-декоративные параметры произведения. Заметны традиции и в учебных программах УВО, готовящих будущих художников-дизайнеров.

Таким образом, исследование советских печатных тканей 1920–1930-х годов подтверждает их ключевую роль в формировании визуальной культуры государства, где эстетика сочеталась с политической функцией. Эти ткани стали не только символами нового социального устройства, но и весьма актуализировали исторический контекст, ведь на данном этапе становления страны художники и дизайнеры стремились найти баланс между традициями и инновациями, искусством и производственностью.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Подруги. К юбилею Варвары Степановой. – М.: ГМИИ им. А.С. Пушкина, 2024. – 320 с.: ил.
2. Бесчастнов, Н.П. Ткань авангарда / Н.П. Бесчастнов, А.Н. Лаврентьев. – М.: Издательский дом «РИП-холдинг», 2020. – 336 с.

*Поступила в редакцию 24.01.2025*

УДК [316.422.44+004]:008

## Техника и технологии в ретроспективе общественных трансформаций: эволюционный аспект

**Смоликова Т.М.**

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

*В статье представлена историческая ретроспектива развития техники и технологий, проанализирована динамика культурных трансформаций и их связь с технологическим прогрессом. Исключительную роль играют технологические достижения, которые не только преобразовывали культуру, но и ускорили общественное развитие. Историческая периодизация позволяет проследить эволюцию совершенствования техники и технологий и их внедрения в различные сферы человеческой деятельности – от первобытного времени и ручного труда до высокопроизводительных интеллектуальных систем. Особое внимание уделено взаимосвязи общественно-культурных изменений с технологическими инновациями каждого периода. На примере анализа реорганизации человеческой деятельности обосновывается роль техники и технологий в механизации процессов и организации труда, масштабировании знаний и информации, формировании новых направлений науки и творчества, создание сложных структур и закономерностей. Демонстрируется спектр проникновения технологических инноваций как в материальную, так и в духовную культуру, их прогрессивность и влияние на ключевые социально-экономические и культуротворческие направления XX века. Общие выводы подчеркивают значимость информации и коммуникации в жизнедеятельности человека, масштабирование и востребованность технологичной энергоемкой продукции, увеличения скорости развития мира, внедрения новых наноматериалов и формирования концепции «нового человека», который способен контролировать и управлять физическим и эмоционально-психологическим состоянием на основе генных и биосоциальных технологий. Обращается отдельное внимание на риски, которые связаны с темпом развития технологий и зависимостью человека от них, обобщаются глобальные последствия и угрозы.*

**Ключевые слова:** техника, технологии, фрактал, информационные технологии, научно-технические центры, силиконовые долины, цифровой, диджитал, мобильные технологии, трансгуманизм, нейросети, искусственный интеллект.

(Искусство и культура. – 2025. – № 2(58). – С. 71–76)

## Engineering and Technology in the Retrospective of Social Transformations: the Evolution Aspect

**Smolikova T.M.**

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

*The article presents a historical retrospective of the development of engineering and technology. The dynamics of cultural transformations and their relationship with technological progress are analyzed. Special attention is paid to technological achievements that not only transformed culture, but also accelerated social development. The historical periodization allows tracing the evolution of the development and introduction of machines and technologies in various spheres of human activity – from primitive times and manual labour, to highly productive intellectual systems. Special*

Адрес для корреспонденции: e-mail: cresaug@mail.ru – Т.М. Смоликова

attention is paid to the relationship between social and cultural changes and technological innovations for each period. On the example of the analysis of transformations of human activity, the role of machines and technology in mechanization of processes and organization of labour, scaling of knowledge and information, formation of new directions of science and creativity, creation of complex structures and regularities is substantiated. The range of penetration of technological innovations in both material and spiritual culture, their progressiveness and influence on the key social and economic as well as cultural trends of the XX century are demonstrated. The general conclusions emphasize the importance of information and communication in human life, the scaling and demand for technological energy-intensive products, the increasing speed of development of the global world, the introduction of new nanomaterials and the formation of the concept of the new man who is able to control and manage physical and emotional-psychological state on the basis of gene and biosocial technologies. Attention is also drawn to the risks associated with the pace of technological development and human dependence on them; global consequences and threats are summarized.

**Key words:** engineering, technology, fractal, information technology, science and technology centers, silicon valleys, digital, mobile technology, transhumanism, neural networks, artificial intelligence.

(Art and Cultur. – 2025. – № 2(58). – P. 71–76)

Техника и технологии являются ключевыми категориями исследований развития науки, культуры и общества. Их интерпретация менялась в зависимости от исторических условий и спектра научно-общественных практик в политическом, социально-экономическом, образовательном и информационном контекстах. Это привело к переосмыслению традиционных представлений о технике и технологиях, анализу их эволюционного развития и созданию на их основе роботизированного и техно-интеллектуального мира, в котором границы между человеком и машиной становятся размытыми. Такой технологический синкретизм требует комплексных подходов исследования этических, социально-культурных последствий влияния инновационных технологий (искусственного интеллекта, робототехники, кибернетики, передовых систем связи и т.д.) на различные секторы социума и соотнесения их с традиционными духовными и материальными ценностями современной культуры.

Цель статьи заключается в выявлении эволюционных подходов исследования понятий «техника» и «технология», их динамики развития и участия в преобразовании человеческой деятельности на протяжении различных исторических периодов, изменении культурных практик и формировании новых ценностей. Исследование также направлено на обобщение рисков и угроз, которые возрастают по мере снижения контроля за повсеместной цифровизацией. Это включает в себя проблемы информационной безопасности, сокращения рабочих мест и, как следствие, социально-экономической нестабильности и экологических рисков.

**Научные подходы исследований понятий «техника» и «технологии».** Понятие «техника» (от греч. τεχνική – искусство, мастерство, ремесло, наука) подразумевает совокупность средств человеческой деятельности, создаваемых для осуществления процессов

производства, а также обслуживания непродовственных потребностей общества. В технике материализованы знания и опыт, накопленные человечеством в ходе эволюции общественного производства и проведения научных исследований, основанных на использовании технических наук (инженерных наук), в которых описываются и изучаются закономерности «второй природы», то есть технического мира. Технические науки обеспечивают перенос знаний человека в физическую среду посредством создания технологий, которая составляет искусственную, сознательно созданную среду обитания для человека – техносферу. Объекты изучения техники не только материальные, существующие объекты, но и объекты еще не существующей техники, которые требуется создать. Поэтому основными методами технических наук являются моделирование и проектирование [1, с. 106–107].

«Технология» – понятие неуловимое, оно соотносится как с материальными объектами (машинами, оборудованием и т.д.), так и с более широкими темами – системами, методами, организациями. Технологии – это постоянно развивающаяся совокупность знаний, которые, в конечном итоге, трансформируют сообщество и трансформируются сами. Технологии преобразуют окружающую действительность, природу вещей и культуру в целом [2, с. 24].

**Периодизация техники и технологий.** Развитие техники и технологий неразрывно связано с историей цивилизаций. Технологические разработки и внедрения на протяжении многих столетий, от примитивных орудий первобытного человека до сложных автоматизированных производственных комплексов технологического оборудования и интеллектуальных систем, продолжают изменять современный мир, предопределяя формы и периоды культурного развития человечества.

*Прототехнический период* относится к первобытному времени (около 3000 г. до н.э.),

когда люди использовали простые инструменты (палки, камни, кремневые резцы, скребки и др.). Позже, в эпоху неолита появляются орудия труда (нож, топор, плуг и т.д.), развивается ткачество – примитивные ткацкие станки. Важной вехой эволюции цивилизации стало получение металлов (меди, позже железа) и, как следствие, изготовление новых видов изделий. Ремесло окончательно отделяется от земледелия, труд становится производительным.

С началом новой эры техника играет исключительную роль в развитии производства и общества. Период открытий (изобретение магнитного компаса, пороха, начало книгопечатания, использования водяных и ветряных мельниц и др.), когда исследование механических процессов в организации труда способствует развитию экономики, коммуникаций и общественных преобразований.

Интенсивность коммуникаций возрастает с XV века, когда немецким типографом Иоганном Гутенбергом в 1445 г. был изобретен печатный станок. Точное воспроизводство текстов увеличило количество книг, сделав их доступными, позволило активно распространять идеи гуманизма, повысило рост числа грамотных и образованных людей. С тех пор технологии продолжают стремительно совершенствоваться, изменяя скорость информации и способы взаимодействия между людьми.

Этот процесс напоминает фрактальную структуру, где каждое новое достижение в культуре становится частью более крупной системы, повторяющейся на разных уровнях масштабирования. Аналогично технологическая инновация создает возможности для связи и обмена информацией, образуя сложную сеть дополнительных элементов.

В XVII веке немецкий математик и философ Г. Лейбниц рассуждает о рекурсивном самоподобии – совокупности понятий, которые предполагают определение объекта или процесса посредством ссылки на самого себя, часто с включением повторяющихся элементов в более мелких масштабах. Данная теория будет положена в основу фрактальной геометрии, концепция которой найдет широкое применение в различных областях науки и культуры для создания сложных структур и закономерностей, с демонстрацией самоподобия в разных масштабах творчества:

– математик Б. Мандельброт введет понятие «фрактал», исследовав его эстетическую ценность через сходство между классической живописью и современными компьютерными изображениями на основе фракталов [3];

– физик Р. Тейлов докажет, что фрактальное искусство способно снизить стресс и ускорить восстановление организма человека после болезни [4];

– нейробиолог Г. Данн для создания фрактальных паттернов внедрит предметы своего научного направления – клетки и отделы головного мозга, терминологические названия которых совпадут с названиями его картин [4];

– кинорежиссер Дж. Хорстуис, диджитал-художник абстрактной кинематографической анимации, будет демонстрировать изящество математической закономерности [5].

Таким образом, взаимосвязь самоподобных фракталов и технологий обусловила новые подходы в творчестве как адаптивные эмерджентные (самоорганизованные) системы культуры XXI века.

Впервые термин «технология» появляется в период *промышленной революции* (XVIII–XIX вв.), который считается прорывным в создании машиностроения, а также *электрической эры* (1870–1900 гг.) – времени развития новых отраслей производства: авиации, автомобилестроения. На этом этапе, в 1772 г. американский ученый И. Бекмен, используя понятие «технология», вкладывает в него смысл составления технологической карты производственных процессов, то есть их алгоритмизации [1, с. 107].

В интерпретации сегодня под «технологией» понимается совокупность приемов и способов получения, добычи, обработки или переработки сырья, материалов, полуфабрикатов или изделий. Как научная дисциплина, технологии базируются на системном подходе, позволяющем разрабатывать и совершенствовать способы и инструменты производства, которые можно применять для создания материальных и нематериальных ценностей [1, с. 113–114]. Современные технологии получили импульс от инновационных процессов начала XIX века, сыгравших решающую роль в реорганизации человеческой деятельности. В этот период появляются новые источники энергии, паровые двигатели и электрогенераторы, железная дорога, метро и пароходы. Кроме этого, технологии используются в политической, социально-культурной, экономической и других сферах общества как инструментарий и коммуникации.

Российский исследователь Е.А. Пасенко считает, что понятие «технология» впервые в русском языке зафиксировано в 1807 г. в изданиях по химии, а этимология термина рассматривалась в трех направлениях на разных этапах развития человеческого общества [6, с. 11]:

- столярное и плотническое дело;
- большое искусство;
- некая техника, под которой понимается созидательная деятельность в определенной области.

«Технология» определяется и как применение инженерных методов и методов научного управления к обеспечению производства высокотехнологичной продукции при оптимальных затратах [7, с. 1903].

Научно-промышленные и технологические достижения времени были продемонстрированы на первой Всемирной выставке в 1851 г. в Лондоне, которая тогда стала глобальной межкультурной площадкой для представителей 40 самостоятельных государств и колоний. Девиз выставки «Пусть все народы работают совместно над великим делом – совершенствованием человечества!» привлек около 6 млн человек [8, с. 21, 31]. В целом масштабное мероприятие послужило рекламой не только промышленных достижений, но и отразило технологический уровень развития общества своего времени.

Изменения в производстве и обществе привели к возникновению новых культурных тенденций, анализу роли естественного и искусственного в общественной жизни; выделению второй природы человека и культивирования программы разума. В этот период расширяются массовое производство, транспорт и логистика, осуществляется тиражирование и быстрое распространение товаров, формируется культура потребления. Промышленная революция приводит к быстрой урбанизации населения, что создает новые условия для развития городской культуры – театров, музеев, парков и т.д. С внедрением новых материалов (металла, стекла, резины, новых видов тканей и т.д.) появились новые многоэтажные архитектурные здания, витрины магазинов с электрическим освещением, цветная одежда, прочная обувь на основе каучука, а также резиновые шины и сидения для автотранспорта. Совершенствование электродвигателей привело к повсеместному использованию их в качестве индивидуального и группового привода машин; были внедрены радиосвязь, телеграфия, телефония.

К началу XX века посредством технологий производство становится «эргономным», а это сказывается на повышении производительности и снижении стоимости продукции. Формируется концепция «нового человека», который может управлять собственным физическим и эмоционально-психологически состоянием на основе изменения самой

природы и человека и глубоких биосоциальных технологий [9, с. 16].

Человек-машина – идея, которая сопровождает научный мир на протяжении второй половины XX века, в эпоху электронных компьютеров, начала цифровых технологий, в период развития *электронных вычислительных машин* (1940–1960 гг.). Результаты технологического развития представлены реактивной авиацией и новой отраслью машиностроения – приборостроением. Все это служит предпосылками для разработки комплексных машинных систем – систем автоматизированного управления производством (без участия человека), что обеспечивает в дальнейшем получение изделий с большой точностью, постоянными параметрами и высоким качеством.

Создание и совершенствование космических технологий явилось стимулом прогресса не только в области технических наук и связанных с ним отраслей производства (радиоэлектроники, автоматике, точного машиностроения и др.), но также в сфере естественных и общественных наук, где возникли новые направления: космическая физика, биология, медицина, психология, право и т.д. Исследования в области физики, химии в совокупности с технологиями привели к созданию нанотехнологий и биотехнологий. Также развитие информационно-коммуникативной и вычислительной техники вовлекло в изучение процессов связи и управления большой комплекс наук, выдвинуло ряд общественных проблем (сбор, хранение, кодирование, предоставление, распространение информации, способы и методы применения средств вычислительной техники при обработке функций обработки, передачи и использования данных, взаимодействие человека и машины) [1, с. 109].

В указанный период появляются первые научно-технические парки (далее – НТП) как научно-производственный территориальный комплекс, обеспечивающий интеграцию с научными, образовательными, финансовыми институтами, а также организациями, осуществляющими производственную, инновационную деятельность для формирования технологической и организационной среды в сфере высоких технологий, продвижения научных достижений исследовательских лабораторий вплоть до запуска в производство.

Термин «*информационные технологии*» как научная область известен с середины XX века (с появлением первых ЭВМ) и связан с пространством, природной средой, человеком, артефактами [6, с. 12].

В 1950-е гг. особую популярность приобретают научно-технологические центры в США – силиконовые долины, в которых сосредоточены институты, лаборатории, промышленные парки, университеты, штаб-квартиры компаний, специализирующихся на выпусках компьютерной техники и компонентов программного обеспечения, телекоммуникационного оборудования, медицинских приборов, авиаракетных, космических, био- и нанотехнологий – высокотехнологичной продукции.

Распространяется понятие «*цифровой*» (выражаемый в цифрах; переводящий с помощью электронных систем информацию в двоичный код)), отсюда «цифромания» (чрезмерное увлечение выведением числовых показателей какой-либо деятельности, стремление представить что-либо в виде числовых показателей) [10, с. 802–803].

Исходное значение слова *цифровой* происходит от digital – палец (от лат. digitālus) [11, с. 274]. Вначале, в XV веке, под digital подразумевали «обозначение целого числа менее десяти». Оксфордский словарь переводит понятие «digital» на русский язык в нескольких определениях [12]:

- в прилагательной форме – цифровой, пальцевидный, пальцеобразный, перстовидный, имеющий разряды;
- в существительной – перст, палец, клавиша.

*Интернет-эра* и *трансгуманизм* берут свое начало с 1970-х гг., характеризуются освоением глобального пространства Интернет, в котором развиваются технологии электронной связи и коммуникаций (электронная почта, веб-сайты, блоги и форумы). Производятся персональные компьютеры, изменяется культура коммуникаций, скорость, адресность, безопасность. Тогда же приобретают популярность новые специальности в вузах и профессии, связанные с обслуживанием и обеспечением бесперебойной работы архитектуры и операционных систем компьютеров.

В данный период благодаря нейронаукам, когнитивным технологиям актуализируется философско-гуманистическое направление трансгуманизм, составной частью которого является концепт зарождения «конструкты цивилизации модерна, принимающего в завершенной стадии современную, техногенную форму» [13, с. 16].

В научных кругах проводятся дискуссии, когда зародился сам термин «трансгуманизм», авторство которого приписывают английскому биологу и общественному деятелю Джулиану Хаксли. Трансгуманизм

упоминается им в 1927 г. в трактате «Религия без откровений» и, позже, в 1957 г. Дж. Хаксли обращается к данному термину в предложенной им синтетической теории эволюции.

Основателем трансгуманистической концепции и ее пропагандистом называют американского философа и футуролога Ферейдуна М. Эсфендиари, который планировал отметить свое 100-летие в 2030 г., но умер в 2000 году. Его известная книга «Are you a transhuman? FM-2030» [14] положила начало популяризации трансгуманистического движения и имела как последователей, так и критиков.

Эра *мобильных технологий*, наступившая с 2000-х гг., расширила возможности трансгуманистов. Благодаря мобильным технологиям каждый пользователь может мониторить и анализировать состояние здоровья, совершенствовать когнитивные способности (память, внимание, мышление, восприятие, речь и коммуникации, быстрее адаптироваться к изменениям и т.д.).

Мобильный интернет – одна из самых востребованных технологий, благодаря которой пользователи могут быстро и удобно получать информацию в любом месте и любое время. По состоянию на январь 2025 года 61,72% всего веб-трафика приходится на мобильные телефоны. За последние десять лет доля мобильного интернет-трафика в мире выросла в два раза, тогда как трафик десктоп-устройств упал на 80% [15].

С 2008 года появляются технологии блокчейн как децентрализованные системы, отличающиеся открытостью и доступностью, но требующие от пользователей высокоуровневых аналитических знаний по IT, финансам (видам крипт), информационной безопасности, экономике и др.

С 2010 года наступает период искусственного интеллекта (далее – ИИ) и машинного обучения, в котором техника способна выполнять сложнейшие задачи и принимать автономные решения. Техника становится более автоматической, постепенно устраняя человека из социальных процессов и переходит к постсоциальному этапу эволюции управляемых систем.

Несмотря на то, что исследования нейросетей и ИИ проводились в середине XX века, когда в 1956 г. на конференции в Дартмуте (США) ученые Дж. Маккарти, Н. Винер и М. Минский продемонстрировали возможности машинного интеллекта, именно эта концепция нашла свое активное применение в 2021 году. Сегодня технологии ИИ эффективно внедряются в различные сферы жизни, сохраняя устойчивый рост их использования

в самых широких областях жизнедеятельности человека.

Процесс вытеснения органических элементов неорганическими (искусственными) техническими продолжается. Эксперты его сравнивают с технологическим синкретизмом, где процессы разнородных технологических начал объединены в одну систему. Подобный подход позволяет создать гибридные технологические решения, которые объединяют преимущества разных систем для достижения новых решений.

**Заключение.** Таким образом, культурологический ретроспективный подход исследования понятий «техника» и «технология» позволил определить их взаимосвязь и установить роль в процессах трансформации культуры и цивилизационного развития социума, для которых значимость интеллектуальных ресурсов сегодня является одновременно возможностью и угрозой.

С одной стороны, доступ к технологиям обеспечивает новые знания и горизонты для инноваций, улучшение качества жизни и повышение конкурентоспособности на глобальном уровне. С другой стороны, неравномерное распределение ресурсов может усугубить экономические проблемы, связанные в том числе с автоматизацией производств, заменой человека машинами и сокращением рабочих мест. Это отдельная тема для исследований. В таких условиях осознание двойственной природы интеллектуальных ресурсов является предпосылкой для создания инклюзивного будущего.

Следовательно, и в сфере культуры техника, технологии и социальные технологии задействованы во всесторонней преобразовательной деятельности человека. Их быстрое развитие способствовало возникновению новых научных направлений, которые выступили связующим звеном между естественными науками, инженерным знанием и производством. Во второй половине XX века произошло полное слияние науки и техники, в научной литературе появился термин – технонаука. Если на протяжении XX века наука представляла собой главный источник развития, то период конца двадцатого столетия и начала XXI века характеризуется доминированием технологий, которые совершенствуются настолько стремительно, что социум уже не успевает отслеживать их количество. Современные технологии служат мощным двигателем прогресса. Они ускоряют темпы инноваций, преобразуют научные отрасли и

открывают новые горизонты для человеческих способностей. Как жернова времени, они измельчают старые барьеры и создают основу для продвижения новых идей и достижений, тем самым стимулируя движение вперед на пути к более совершенному и непредсказуемому будущему. В связи с этим возникает необходимость целостного конструктивно-критического осмысления исследуемых изменений – оценки их перспектив и рисков. Такой подход позволит найти баланс между стремительным развитием технологий и сохранением социально-культурного равновесия в условиях быстро меняющегося мира.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Большая российская энциклопедия: в 35 т. / председатель науч.-ред. совета Ю.С. Осипов; отв. ред. С.Л. Кравец. – Т. 32: Телевизионная башня–Улан-Батор. – М.: Большая российская энциклопедия, 2016. – 767 с.
2. Смоликова, Т.М. Дистанционная культура в эпоху digital коммуникаций / Т.М. Смоликова // The scientific heritage. – 2022. – № 101(101). – С. 24–27.
3. Николаева, Е.В. Исследование фракталов в изобразительном искусстве / Е.В. Николаева // Художественная культура. – URL: <https://artculturestudies.sias.ru/2012-3/istoriya-i-sovremennost/512.html> (дата обращения: 13.02.2025).
4. Азаренко, Н. Фракталы в изобразительном искусстве: картины, которые снимут стресс / Н. Азаренко // RUNYweb.com. – URL: <http://www.runyweb.com/articles/life/auto/fractal-art.html> (дата обращения: 03.02.2025).
5. Что такое фрактальное искусство? Рассказывает диджитал-художник Джулиус Хорстусис. – URL: <https://www.buro247.ru/culture/arts/12-dec-2019-fractal-art.html> (дата обращения: 03.02.2025).
6. Панасенко, Е.А. Метафорическое моделирование понятия «технология» в научном дискурсе: (на материале текстов в сфере IT, био- и нанотехнологий): автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.02.01 / Панасенко Елена Александровна; Томск. политехн. ин-т. – Новосибирск, 2016. – 22 с.
7. Britannica. Настольная энциклопедия: [в 2 т.: пер. с англ. / гл. ред. Т. Папас]. – М.: Астрель: Тверь: АСТ, 2006. – Т. 1. – 1158 с.; Т. 2. – 1167 с.
8. Шпаков, В.Н. История всемирных выставок / В.Н. Шпаков. – М.: АСТ: Зебра Е, 2008. – 384 с.
9. Буйнякова, И.С. Проблема совершенствования человека в советских проектах 20-х гг. XX века и современном трансгуманистическом дискурсе: автореф. дис. ... канд. философских наук: 09.00.13 / Буйнякова Инна Сергеевна. – Белгор. гос. нац. исслед. ун-т. – Белгород, 2020. – 23 с.
10. Ефремова, Т.Ф. Современный толковый словарь русского языка: около 160 000 слов: в 3 т. / Т.Ф. Ефремова. – Т. 3: Р–Я. – 973 с.
11. Латино-русский словарь / авт.-сост. К.А. Тананушко. – Минск: ООО «Харвест», 2002. – 1342 с.
12. The Oxford English Dictionary. – URL: <https://languages.oup.com/google-dictionary-en/> (date of access: 15.02.2025).
13. Трофимов, В.В. Человекоразмерность науки и культурные парадоксы трансгуманизма: автореф. дис. ... канд. философских наук: 09.00.13 / Трофимов Виктор Владимирович; Белгор. гос. нац. исслед. ун-т. – Белгород, 2018. – 23 с.
14. Esfendiari, F.M. Are you a transhuman? FM-2030 / F.M. Esfendiari. – URL: <http://fm-2030.narod.ru/> (date of access: 15.02.2025).
15. Бегин, А. Мобильный интернет доминирует в мире 2025 / А. Бегин // INCLIENT.RU. – URL: <https://inclient.ru/mobile-internet-stats/> (дата обращения: 15.01.2025).

Поступила в редакцию 21.02.2025

УДК 391(510)

## Динамизм и универсальность КИТАЙСКОЙ МОДЫ

Мао Юнпэн

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

*В исследовании раскрываются факторы, обусловившие стремительное развитие современной моды в Китайской Народной Республике. Отмечается, что в странах Запада и Востока наблюдается повышенный интерес к китайским модным брендам, актуализация китайского стиля на модных подиумах как Поднебесной, так и на мировых модельных форумах. Подчеркивается, что мода в КНР постепенно становится эффективным сегментом культурной индустрии. Это детерминировано системной модернизацией, демократизацией, расширением межкультурных коммуникаций, что вызывает кардинальные изменения потребительского отношения китайского общества.*

**Ключевые слова:** мода, Китай, динамизм, универсальность, бренд, дизайн, коллекция, стиль.

(Искусство и культура. – 2025. – № 2(58). – С. 77–81)

## Dynamism and Universality of Chinese Fashion

Mao Yunpeng

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

*The article reveals the factors that caused the rapid development of modern fashion in the People’s Republic of China. It is noted that in the countries of the West and the East there is an increased interest to Chinese fashion brands, relevance of Chinese style on fashion catwalks both in China and on the world model forums. It is concluded that fashion in the PRC is gradually becoming an effective segment of the cultural industry. This is determined, in our opinion, by systemic modernization, democratization, expansion of intercultural communications, which has led to fundamental changes in the consumer attitude of Chinese society.*

**Key words:** fashion, China, dynamism, versatility, brand, design, collection, style.

(Art and Cultur. – 2025. – № 2(58). – P. 77–81)

Современная мода Китая представляет собой уникальный синтез традиционного наследия и глобальных тенденций, отражающий глубокие социокультурные трансформации в обществе. На протяжении XX–XXI веков китайская мода прошла путь от идеологической унификации до активной интеграции в мировое фэшн-пространство. Актуальность исследования обусловлена возрастающим интересом к китайским брендам как на Востоке, так и на Западе, а также превращением моды в значимый сегмент культурной индустрии КНР. Поэтому необходимо рассмотреть ключевые этапы эволюции китайской моды: от революционного отказа от западных стандартов в пользу стиля милитари и суньятсеновки до возрождения традиционного

ципао и активного заимствования международных трендов в эпоху реформ и открытости. В связи с этим следует уделить особое внимание роли государственной политики, межкультурных коммуникаций и рыночных преобразований в формировании динамичной и универсальной модной индустрии.

Цель исследования – анализ факторов, обусловивших стремительное развитие современной китайской моды, включая системную модернизацию, демократизацию общества и расширение международного сотрудничества. В работе прослеживается трансформация моды КНР от инструмента идеологического контроля до эффективного элемента культурной индустрии,

Адрес для корреспонденции: e-mail: maoyunpeng@gmail.com – Мао Юнпэн

способствующего экономическому росту и укреплению национальной идентичности в глобальном контексте.

#### **Основные этапы развития моды в КНР.**

На рубеже XIX–XX вв. китайское общество испытывало сильное воздействие западной моды. Изящная одежда Запада, неограниченный цвет одежды и костюмы звезд кино и эстрады привлекали внимание к их одежде и аксессуарам. Ситуация коренным образом изменилась с образованием Китайской Народной Республики (1949 г.). Одной из важнейших задач социалистического государства стало формирование принципиально иной от Запада новой социалистической моды. Западная мода интерпретировалась Компартией и правительством Китая как стремление капиталистического общества навязать китайцам буржуазный образ жизни.

В связи с этим была проведена реформа в сфере одежды, согласно которой в нарядах китайского общества произошли серьезные изменения. Западные костюмы, кожаная обувь, аксессуары, ранее символизирующие социальный статус человека, отменялись. Мужчинам предписывалось носить простую военную форму из грубой ткани, серую рабочую одежду и синее пальто. Женщинам рекомендовалось использовать платья с различными принтами (булацзи), стиль и фасон которых был простым и открытым, удобным и естественным в носке. Традиционное платье ципао в течение последующих десятилетий находилось в упадке. Вместо шелка для изготовления женской одежды применялся простой хлопок.

Таким образом, в послереволюционные годы население КНР ориентировалось в основном на моду милитари, сформировавшуюся в революционный период и в годы борьбы с японской агрессией. «Вплоть до политики реформ и открытости (1970-е гг.), – отмечает исследователь моды Сюй Юань, – китайцы не тратили на модную одежду ни одного юаня. На улицах Китая преимущественно можно было видеть одноцветную с длинными рукавами одежду, ватное пальто. Одежда китайцев того времени не имела ни цветов, ни стиля, ни индивидуальных отличий. До конца 1970-х гг. в Китае не практиковались какие-либо показы мод» [1, с. 33].

Культовой одеждой этого периода стала суньятсеновка, которую носили китайцы по всей стране. Она же была официальным нарядом, представляющим китайскую нацию. Как пишут Цзан Инчунь и Сюй Цянь, «суньятсеновка имела свои восточные культурные

особенности: непринужденность, естественность и достоинство» [2, с. 146]. Она была очень практичной, удобной в ношении, универсальной для всех слоев населения. Данный костюм соответствовал традиционной китайской одежде и интровертному, сдержанному национальному характеру народа. В суньятсеновке воплотилась восточная гармоничная красота, китайская эстетика и национальный колорит. Помимо прочего, этот наряд изготавливался как из высококачественных тканей, так и обычных, его носили рабочие, его использовали в торжественных официальных и семейных торжествах, он подходил как взрослым и пожилым людям, так и молодежи. Суньятсеновка не потеряла своего значения и в настоящее время, она пользуется популярностью среди китайского населения разных социальных слоев.

К началу 1980-х годов появилась социальная основа для возникновения в КНР современной моды с китайской спецификой. В процессе реализации политики реформ и открытости, как подчеркивает Чжу Хуанлянь, решение социальных вопросов характеризовалось большей демократичностью, идеологические концепции становились более гибкими, расширялись китайские коммуникации с зарубежными странами. После культурной революции китайцы, привыкшие к серому, черному и синему цвету в нарядах, начали освобождаться от них [3, с. 11].

В конце XX века ципао снова любимый наряд китайцев, так как оно наиболее выразительно выделяло особенности телосложения и темперамент женщин Китая. Постепенно данный наряд вышел даже на международный подиум. Так, в 1998 г. известный западный дизайнер бренда Dior Джон Гальяно на показе осенне-зимней коллекции в Париже представил несколько моделей в ципао. В это же время в КНР распространяется джинсовая одежда, отличающаяся простым и естественным стилем. Джинсовая мода сегодня после потрясений от культурной революции явно доминирует в китайской моде.

В 1979 г. с согласия высших инстанций КНР в Пекине состоялся первый показ французской моды, организованный всемирно известным модельером Пьером Карденом. Среди реципиентов было значительное количество официальных лиц и технических специалистов из сферы внешней торговли и швейного производства. Коллекцию западноевропейских модных нарядов «демонстрировали четыре японских и восемь французских моделей. Зрители были потрясены шикарными

и легкими шагами моделей, их развевающими юбками, кофтами с широкими плечами, тонкими талиями, узкими и красивыми бедрами, стройным телом [4].

Два показа данной коллекции прошли и в Шанхае, где к модному шоу готовились очень тщательно. Даже посетители презентации французской моды проходили строгий отбор. Специалистам, занимающимся производством одежды, было поручено детально изучить технологию изготовления демонстрируемых моделей и ткани, из которых они производились.

В 1980 г. модные коллекции снова представили в Шанхае, которые организовали японское агентство «Nian» и модельное агентство США «Хао Ши Дейтон». Мода Франции, США и Японии вызвала огромный интерес среди значительной части китайского общества. Особенно повышенное внимание к ней было у молодежи. Как признавались Хуа Мэй и Цзя Вэй, «западная мода взволновала присутствующих китайцев, которые полностью погрузились в индивидуальность и энергию шоу» [5, с. 9].

В 1982 г. после продолжительного перерыва в китайско-советском сотрудничестве состоялся показ советского дизайна модной одежды. Шоу вызвало феноменальный успех: китайцы закупили 640 000 модных предметов на сумму 14 млн долларов США [6, с. 231].

На протяжении последних десятилетий китайцы стремились интегрировать в свою культуру элементы международных фэшн-индустрий – от европейских до азиатских. Этот процесс стал отражением глубоких трансформаций в обществе, где стремительный технологический прогресс и социальные изменения открыли доступ к глобальным трендам, благодаря чему постепенно формировался новый эстетический ландшафт повседневности.

Анализ представленных различными западными модельными агентствами коллекций модной одежды выявил большой разрыв в сфере дизайна одежды, а также показал, что китайская модная одежда того времени была далека от мирового рынка моды. Перед производителями Поднебесной встала задача создания собственной моды в контексте западного дизайна, но с китайской спецификой. Швейной промышленности руководством КНР была поставлена задача – расширить экспортную торговлю модной одеждой и способствовать развитию производства с тем, чтобы эстетизировать жизнь людей.

**Превращение китайской моды в важнейший сегмент культурной индустрии**

**страны.** Для воплощения этой инициативы в начале 1980-х государственные структуры КНР сформировали экспериментальный творческий коллектив при Шанхайской швейной компании, выступившей в качестве пионера в области демонстрации одежды. Однако из-за политического контекста эпохи в официальных материалах избегали западных понятий вроде «модель» или «мода», заменяя их нейтральными формулировками. Переломным стал 1981 год, когда китайские специалисты самостоятельно провели дебютный показ: от разработки коллекций до обучения демонстраторов и сценографии. Это событие положило начало становлению моделирования как профессиональной сферы деятельности в государстве.

Параллельно в Пекине состоялась презентация европейских дизайнерских работ под руководством Сун Хуайгуй, представившая творчество Пьера Кардена. Из 40 участников дефиле лишь двое имели зарубежное гражданство – остальные были набраны среди китайской творческой молодежи. Подобные проекты стимулировали кросс-культурный диалог и сочетали глобальные эстетические тренды с локальными кадрами. Данное событие подчеркнуло растущее желание знать значительно больше о международной моде, но сохранять при этом национальную идентичность [7, с. 22]. В 1983 году в Шанхае прошла масштабная выставка текстильной продукции, объединившая производителей легкой промышленности из пяти провинций Китая. Масштаб события вызвал активный интерес со стороны медиа: ключевые моменты транслировались в прямом эфире государственными телесетями, а новостные платформы, такие как государственное «Народное вещание», авторитетная газета «Синьхуа» и англоязычное издание «Чайна Дейли», включили мероприятие в топы своих материалов. Повышенный статус форуму обеспечило участие членов правительственного аппарата и руководителей Компартии Китая, чье появление стало символическим акцентом ценности проекта.

По итогам просмотра официальные лица не только выразили поддержку инициативе, но и публично одобрили формат мероприятия, подчеркнув его значимость для развития отрасли.

Начиная с этого момента, на наш взгляд, китайская модная индустрия пережила настоящий прорыв. Ярким свидетельством тому стало открытие модельных агентств не только в Пекине и Шанхае, но и в иных крупных городах – Нанкине, Харбине, Цзинане,

Чэнду и ряде других. В последнее десятилетие XX века региональные фэшн-инициативы Китая интегрировались в глобальное пространство, что кардинально изменило подходы к организации индустрии. Традиционные административные модели, характерные для плановой экономики, уступили место рыночно ориентированным практикам с четким распределением ролей. Переломным моментом в этой трансформации стало появление в столице КНР организации New Silk Road Model Agency – новаторского проекта, который впервые систематизировал работу с моделями, установив отраслевые стандарты подготовки кадров и международного сотрудничества. Подобный проект не только адаптировал мировой опыт к местным реалиям, но и послужил катализатором для создания конкурентной среды в азиатском фэшн-сегменте. «Его создание ознаменовало сближение китайской моды с международной, переход от легализации к интернационализации, к формированию системы агентств, что предоставляло больше возможностей моделям, предлагая им более широкое поле деятельности и двусторонний выбор. Появление модельных агентств в определенной степени стимулировало развитие модельной индустрии в направлении формализации, регулировало модельный рынок и привело модельный рынок КНР в благоприятную операционную среду» [6, с. 230].

Развитие международного сотрудничества в сфере моды способствовало зарождению крупных проектов, сочетающих технологические инновации с художественным замыслом. Показателен в этом контексте финальный показ Шанхайского фестиваля моды и искусств 1996 года, реализованный при поддержке компании CATWALK. Проект предстал уникальной площадкой, где впервые в истории объединились модели из Китая и других стран, продемонстрировав гармоничное взаимодействие национального колорита с общепринятыми стандартами мировой индустрии.

На фоне рыночных преобразований конца XX столетия динамичный рост сектора фэшн-индустрии КНР послужил индикатором глубинных социокультурных сдвигов. Интеграция западных брендов в национальный рынок не только насытила его инновационными продуктами, но и выступила триггером переосмысления традиционных паттернов потребления. Индустрия fashion-показов, изначально воспринимавшаяся как

маркетинговый инструмент, постепенно обрела статус социального зеркала, отражающего эволюцию эстетических идеалов. К началу 2000-х годов синтез культурных кодов – от авангардных коллекций европейских дизайнеров до концептуальных работ китайских авторов – переформатировал восприятие одежды как социального маркера. Если ранее массовый спрос ограничивался утилитарными монохромными решениями, то сейчас приоритеты сместились в сторону кастомизации: вместо слепого копирования трендов сформировался запрос на многоуровневые визуальные нарративы, где функциональность сочеталась с авторским замыслом. Этот качественный скачок позволил отрасли выйти за рамки демонстрации коллекций, интегрировавшись в экономическую экосистему как самостоятельный сегмент. Сложившийся феномен «модельного рынка» (model-driven economy) объединил креативные индустрии, цифровые технологии и инвестиционные потоки, превратив эстетику в драйвер добавленной стоимости.

В первом десятилетии XXI века китайские подиумы стали яркой площадкой для переосмысления национальной культурной идентичности. Творцы моды, вдохновляясь многовековым наследием, перерабатывают исторические элементы в актуальные формы, рождая коллекции, где художественная глубина сочетается с новаторским подходом. Эти работы, балансирующие между прошлым и будущим, находят отклик не только на родине авторов, но и в глобальном модном сообществе. Сегодня творения китайских кутюрье регулярно презентуются на ведущих мировых площадках – от Милана и Парижа до Сеула и Лондона. Их участие в международных неделях моды и коллаборации с мировыми брендами превратили локальную эстетику в важнейший элемент глобальной индустрии, демонстрируя, как культурный код Поднебесной обретает универсальный визуальный язык.

**Заключение.** В условиях масштабных преобразований, охвативших Китай, динамично трансформируется сфера производства одежды и аксессуаров. Эта отрасль становится значимым драйвером не только экономического роста, но и инструментом установления новых культурных кодов в обществе. Параллельно наблюдается расширение ее влияния: от тенденций в повседневном гардеробе до переосмысления традиционных ценностей, что постепенно формирует уникальный синтез современности

и национальной идентичности в различных слоях китайского социума.

Таким образом, развитие китайской моды, пройдя путь от идеологической унификации к глобальной интеграции, стало ярким отражением социокультурных преобразований в КНР. Политика реформ и открытости, начатая в конце XX века, не только реанимировала традиционные элементы одежды, такие как ципао, но и создала условия для синтеза национальной эстетики с мировыми трендами. Сегодня китайская мода, балансируя между наследием и инновациями, превратилась в значимый сегмент культурной индустрии, демонстрируя универсальность через гармонию восточной философии и западного дизайна. Участие в международных показах, коллаборации с ведущими брендами и рост локальных фэшн-инициатив свидетельствуют о переходе от подражания к лидерству, где Китай не только перенимает, но и задает новые стандарты в глобальной модной индустрии.

Этот процесс доказывает, что мода стала не только инструментом самовыражения, но и мощным драйвером «мягкой силы» культуры и экономического роста.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Сюй Юань. Китайский модельный бизнес и перспективы / Сюй Юань // План и рынок. – 2001. – № 10. – С. 32–34.
2. Цзан Инчунь. Великолепие и элегантность традиционно китайского костюма. Китайская одежда и украшения: в поиске красоты и следование этикету на протяжении тысячелетий / Цзан Инчунь, Сюй Цянь; пер. с кит. Марии Аксютц. – Минск: Мастацкая літаратура, 2019. – 182 с.
3. Чжу Хуанлян. Хореография и организация исполнения костюма / Чжу Хуанлян. – Пекин: Китайская текстильная пресса, 2006. – 17 с.
4. Жуй Сюэ. Отказ от шаблона / Жуй Сюэ // Китай. – 2018. – № 6. – С. 18–19.
5. Хуа Мэй. Костюм и презентация / Хуа Мэй, Цзя Вэй. – Пекин: Экономическая пресса China Times, 2010. – 23 с.
6. Мао Юнпэн. Рецепция дизайна западной моды китайским обществом / Мао Юнпэн // Пути Поднебесной: сб. науч. тр. Вып. IX / редкол.: А.Н. Гордей (отв. ред.) [и др.]. – Минск: МГЛУ, 2022. – С. 229–233.
7. Ван Жунью. Об искусстве инсталляции в сценографии костюмированного представления / Ван Жунью, У Сун // Технология и дизайн обуви. – 2022. – № 2(16). – С. 21–23.

*Поступила в редакцию 25.02.2025*

УДК 78.071.2:378.01(476)

## Компетентностный подход в подготовке педагогов-хормейстеров в учреждениях высшего образования Республики Беларусь

*Вэй Юеюе*

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

*Данная работа посвящена организационным и содержательным аспектам системы высшего образования в области хорового искусства в Беларуси. В ходе анализа рассмотрены учебные планы и программы УВО республики, занимающихся подготовкой педагогов-хормейстеров. Значительное внимание уделено оценке основных методов и подходов, применяемых в процессе подготовки специалистов, и их эффективности. Важным аспектом исследования является формирование профессиональных компетенций будущих хормейстеров, а также совершенствование их профессиональных и личностных характеристик.*

*В настоящее время актуализируется развитие не только музыкальной грамотности, но и метапредметных компетенций, таких как критическое мышление, креативность, лидерские способности и умение работать в команде. Эти навыки играют ключевую роль в успешной карьере хормейстера и влияют на качество работы хоровых коллективов.*

*Для дальнейшего улучшения системы подготовки педагогов-хормейстеров в Беларуси предложен ряд рекомендаций. В их числе внедрение современных образовательных технологий и методов обучения, активное использование цифровых ресурсов, междисциплинарные подходы и международный обмен опытом. Комплексный подход к обучению, учитывающий сегодняшние требования и вызовы, повышает качество подготовки специалистов и укрепляет их профессиональные компетенции.*

**Ключевые слова:** музыкальное образование, учебный план, образовательный стандарт, хоровое искусство, методы обучения, компетентность, педагог-хормейстер, образовательные технологии.

*(Искусство и культура. – 2025. – № 2(58). – С. 82–89)*

## Competence-Based Approach in Training of Choirmaster Teachers at Higher Education Establishments of the Republic of Belarus

*Wei Yueyue*

*Education Establishments “Maxim Tank Belarusian State Pedagogical University”, Minsk*

*The research is concerned with the organizational and substantive aspects of the higher education system in the field of choral art in Belarus. In the course of the analysis, the curricula and programs of the universities of the Republic engaged in the training of choirmaster teachers were considered. Special attention is paid to the assessment of the main methods and approaches used in the process of training specialists and their efficiency. An important aspect of the research is the formation of professional competencies of would-be choirmasters, as well as the development of their professional and personality qualities.*

Адрес для корреспонденции: e-mail: [cf19940412@163.com](mailto:cf19940412@163.com) – Вэй Юеюе

*The importance of developing not only musical literacy, but also meta-subject competencies such as critical thinking, creativity, leadership skills and teamwork is emphasized. These skills play a key role in a successful choirmaster's career and influence the quality of work of choral groups.*

*A number of recommendations have been proposed to further improve the system of training choirmaster teachers in Belarus. These include the introduction of modern educational technologies and teaching methods, the active use of digital resources, interdisciplinary approaches and international exchange of experience. An integrated approach to training, taking into account modern requirements and challenges, contributes to improving the quality of training specialists and strengthening their professional competencies.*

**Key words:** music education, curriculum, educational standard, choral art, teaching methods, competence, choirmaster teacher, educational technologies.

*(Art and Cultur. – 2025. – № 2(58). – P. 82–89)*

Современный мир динамичен и непредсказуем. Он требует от людей не только глубоких знаний в конкретной области, но и способности быстро адаптироваться к меняющимся условиям, принимать решения в условиях неопределенности, находить нестандартные подходы к работе, действовать сообща и быть готовыми к эффективным коммуникациям. Эти насущные потребности отражаются в постоянном повышении требований к образовательным стандартам и учебным планам. Ведущие мировые образовательные системы сегодня ориентируются на формирование у выпускников не просто набора знаний, но комплексных компетенций, которые будут положены в основу их успешной профессиональной деятельности. В течение XX столетия подготовка педагогов-хормейстеров в Республике Беларуси пережила значительные изменения, что было обусловлено развитием системы музыкального образования в стране, влиянием мировых тенденций и ростом уровня профессионализма. В настоящее время развитие музыкальной педагогики в Беларуси актуализирует преемственность традиций и чутко реагирует на вызовы реальности.

В теории профессионального образования (Б.С. Гершунский, А.М. Новиков, А.В. Торхова, Т.Е. Титовец, Н.А. Протасова и др.) вопросы профессиональной компетентности и компетентностного подхода получили значительное освещение. Реализации компетентностного подхода в подготовке дирижеров-хормейстеров уделяют большое внимание А.Н. Симакова, С.А. Карташев, С.С. Герасимович, Т.С. Богданова, Чжан Дунсян и др. При всей весомости существующей панорамы исследований тем не менее еще недостаточно изучен потенциал компетентностного подхода в современном образовательном пространстве. В силу сказанного крайне важен поиск перспективных технологий и методик внедрения компетентностного подхода в подготовку дирижеров-хормейстеров.

Цель статьи – выявить проблемы и перспективы реализации принципов и методов компетентностного подхода в подготовке педагогов-хормейстеров в учреждениях высшего образования (УВО) Республики Беларусь.

**Современные тенденции подготовки педагогов-хормейстеров в Республике Беларусь.** Международные требования к развитию компетенций, лежащих в основе успешной профессиональной деятельности, отдают приоритет тем из них, которые отвечают за «готовность выпускника принимать решения в ситуации неопределенности, давать критическую оценку сложившейся ситуации, находить нестандартное, творческое решение профессиональных проблем» [1, с. 8]. Согласно постановлению Министерства образования Республики Беларусь № 87 «Об утверждении, введении в действие образовательных стандартов высшего образования I степени» компетенция определяется как «знания, умения, опыт и личностные качества, необходимые для решения теоретических и практических задач» [2]. Обобщая, можно сказать, что компетенции – это не только знания и умения, но и навыки, ценности, установки, мотивация, позволяющие человеку ориентироваться и эффективно действовать в конкретной профессиональной ситуации.

В Республике Беларусь с каждым годом увеличивается число выпускников университетов, но «способны ли они стать конкурентоспособными на мировом рынке труда, сумеют ли они раскрыть собственный потенциал в профессиональной деятельности и найти свое место в будущем?» – задается справедливым вопросом в своей статье Н.А. Протасова. Автор убеждена, что «необходимо подготовить молодое поколение к жизни в стремительно меняющемся мире, так как развитие страны базируется на человеческом потенциале. Залог благополучия и процветания страны лежит в образовании, в подготовке такого специалиста и такого уровня,

который мог бы конкурировать на мировом рынке и использовать свой потенциал во благо обществу» [3, с. 45].

Сказанное справедливо и для подготовки педагогов-хормейстеров. Профессиональная подготовка в данной области – это комплексный процесс, направленный на формирование высококвалифицированного специалиста, способного создавать высокохудожественное исполнение вокально-хоровой музыки. Подготовка дирижеров-хормейстеров в Республике Беларусь – важная составляющая культурной жизни страны, ведь хоровое пение всегда играло значительную роль в белорусской культуре. Среди сильных сторон профессиональной подготовки дирижеров-хормейстеров следует отметить тот факт, что в Беларуси сложилась школа хорового дирижирования высокого уровня, многие преподаватели являются известными дирижерами и музыкантами. Кроме того, белорусская культура богата традициями хорового пения, что способствует развитию и совершенствованию навыков дирижирования.

В стране действует несколько учебных заведений, которые готовят будущих специалистов в этом направлении.

Белорусская государственная академия музыки (БГАМ) является ведущим высшим учебным заведением в области подготовки музыкантов. В академии функционирует кафедра хорового дирижирования, где студенты получают глубокие теоретические и практические знания в области хорового исполнительства. В Белорусском государственном университете культуры и искусств (БГУКИ) функционирует факультет музыкального искусства, на котором ведется подготовка дирижеров-хормейстеров. Белорусский государственный педагогический университет имени Максима Танка (БГПУ) играет значимую роль в подготовке руководителей детских хоров в Беларуси. Он обеспечивает высокий уровень педагогической подготовки, что позволяет выпускникам эффективно реализовывать профессиональную деятельность. В Витебском государственном университете имени П.М. Машерова (ВГУ) на педагогическом факультете функционирует кафедра музыки, где также готовят дирижеров-хормейстеров. В Могилевском государственном университете им. А. Кулешова (МГУ) на факультете начального и музыкального образования ведется подготовка специалистов в области музыкального искусства, в том числе дирижеров-хормейстеров в рамках специальности «Музыкальное искусство, ритмика и хореография». Гродненский государственный

университет имени Янки Купалы (ГрГУ) готовит студентов по специальности «Музыкальное образование», учебный план которой предусматривает подготовку в области хорового дирижирования.

**Компетентностный подход в подготовке педагогов-хормейстеров в Белорусской государственной академии музыки.** Анализ учебных планов Белорусской государственной академии музыки (БГАМ) подтверждает глубокую специализацию в области дирижерско-хорового искусства [4]. Ключевые дисциплины формируют фундамент профессиональной подготовки будущего дирижера:

– «Хоровой класс» – это практико-ориентированные занятия, где будущие дирижеры погружаются в работу с хором, развивая свои дирижерские навыки и постигая тонкости управления голосовыми партиями;

– «Методика хорового воспитания и образования детей и юношества» – основа для будущих педагогов, предоставляющая знания о возрастных особенностях, методиках обучения и воспитания юных певцов;

– «Изучение современного хорового репертуара» – знакомит с новейшими произведениями, актуальными для современных хоровых коллективов, расширяя репертуарный диапазон дирижера;

– «Методика преподавания вокально-хоровых дисциплин» – это комплексный курс, обучающий студента методике ведения занятий по вокалу, хоровому пению и дирижированию, что оттачивает педагогические навыки;

– «История хоровой музыки» – исторический экскурс в развитие русского хорового искусства, знакомящий с ключевыми фигурами и этапами развития жанра, помогающий лучше понять его эволюцию и традиции;

– «Хоровая аранжировка» – практический курс, обучающий обработке музыкальных произведений для хора, развивающий композиторские навыки и творческую самостоятельность дирижера;

– «Хоровое сольфеджио» – неотъемлемая часть теоретических дисциплин, направленная на развитие музыкального слуха, интонационного чувства и ритмических навыков будущего дирижера.

Кроме узкоспециальных дисциплин, учебный план БГАМ включает и предметы, обеспечивающие широкий музыкально-педагогический фундамент:

– «Полифония» – глубокое изучение музыкальной ткани, развивающее аналитические навыки и способность понимать

и анализировать сложные музыкальные структуры;

- «Инструментальное чтение оркестровых партитур» – обучение чтению нотной грамоты оркестровых партитур, необходимое для успешной работы с оркестром и понимания его звучания;

- «История западной музыки» – обширный исторический обзор развития музыки в Европе, знакомящий с ключевыми композиторами, стилями и эпохами, что дает целостное представление о музыкальной культуре Запада;

- «Сольфеджио» – базовая теоретическая дисциплина, углубляющая знание музыкальной теории, развивающая музыкальный слух и интонацию;

- «Методика преподавания музыки» – обеспечивает фундаментальные знания о методике преподавания музыки в школе, подготовку к педагогической деятельности;

- «Анализ музыкальных произведений» – развивает критическое мышление; способность глубоко анализировать музыкальные произведения, выявлять их художественные особенности и исторический контекст;

- «История русской музыки» – исторический экскурс в развитие русского музыкального искусства, знакомящий с его основными этапами и ключевыми фигурами;

- «История белорусской музыки» – исторический обзор музыкальной культуры Беларуси, повествующий о ее традициях и развитии;

- «Музыкальная психология» – исследует взаимосвязь музыки и человеческой психики, способствует пониманию влияния музыки на эмоции, поведение и мышление;

- «Белорусский музыкальный фольклор» – изучение традиционного музыкального наследия Беларуси, формирует идентификацию с национальной музыкальной культурой.

Таким образом, учебный план БГАМ нацелен на становление многогранного специалиста с глубоким знанием теории и практики хорового дирижирования. По сравнению с программами других УВО, учебный план БГАМ выделяется своей широтой и глубиной обучения, охватывает как специальные дисциплины, так и широкий круг общеобразовательных курсов. При этом главное внимание уделяется специальным и теоретическим дисциплинам, необходимым для формирования профессиональных компетенций будущего дирижера хора.

**Особенности реализации компетентностного подхода в подготовке**

**педагогов-хормейстеров в Белорусском государственном педагогическом университете имени Максима Танка.** В сравнении с Академией музыки, Белорусский государственный педагогический университет имени Максима Танка [5] имеет более специализированный учебный план, направленный на подготовку педагогов по музыкальным дисциплинам, включая преподавание музыки в школе. Этот университет, по праву считающийся ведущим в подготовке специалистов по руководству детским хором, отличается богатым набором дисциплин и разносторонним подходом к обучению. Учебный план не только предоставляет теоретическую базу, но и акцентирует внимание на практическом опыте, позволяя будущим дирижерам погрузиться в тонкости работы с хоровым коллективом. В БГПУ делается акцент на формировании широкой базы музыкально-теоретических знаний и практических умений, которые являются фундаментом для успешной работы руководителя детского хорового коллектива.

Согласно образовательному стандарту, вся программа обучения разделена на три блока – гуманитарные и социально-экономические дисциплины, общепрофессиональные дисциплины и дисциплины специальности. Значительное место в учебном плане занимают педагогика и психология музыкального образования, методики обучения, история и теория музыки, методы работы с хоровым коллективом и др. Важной особенностью обучения в БГПУ является непрерывное вовлечение студентов в практическую деятельность. Как пишет Т.С. Богданова, «хоровая практика студентов-музыкантов входит в цикл учебных дисциплин практической направленности, в процессе прохождения которой студенту предоставлена реальная возможность объединить теоретические знания, полученные при изучении дирижерско-хоровых дисциплин, с практическими умениями организации и проведения различных видов вокальной работы с детьми» [6, с. 3]. В ходе обучения студенты БГПУ проходят ряд практик, которые позволяют им закрепить полученные знания и навыки. Все практики являются неотъемлемой частью подготовки будущих дирижеров и помогают преподавателям университета формировать у своих воспитанников профессиональные качества и готовность к самостоятельной работе. Т.С. Богданова резюмирует, что «полученные в ходе практики знания, умения и навыки систематизируются и претворяются в найденные собственным путем способы и приемы

общения и управления детскими вокальными и хоровыми коллективами разных типов и видов» [6, с. 3].

Важно отметить, что студенты БГПУ специализируются не только в дирижировании, но и в двух других направлениях – вокале и инструментальном исполнительстве. Как признается Чжан Дунсян, «студенты-музыканты БГПУ всех специальностей поют в хоре все годы обучения и занимаются дирижированием в классе... специализация у них идет по трем предметам (вокал, инструмент, дирижирование хором)» [7, с. 553]. Это позволяет им получить более всестороннее образование и стать более компетентными специалистами. Таким образом, обучение в БГПУ дает студентам не только глубокие знания в сфере музыки и педагогики, но и ценный практический опыт, благодаря чему им удастся стать успешными дирижерами и педагогами.

**Специфика подготовки педагогов-хормейстеров в Белорусском государственном университете культуры и искусств.** Белорусский государственный университет культуры и искусств (БГУКИ) – ведущий учебный центр по подготовке специалистов в области культуры и искусства, в том числе и дирижеров-хормейстеров [8]. За более чем 80 лет своей истории университет выпустил множество талантливых специалистов, которые сегодня работают в различных сферах музыкального искусства как в Беларуси, так и за рубежом. На факультете музыкального и хореографического искусства осуществляется подготовка по специальности «хоровое творчество». Учебный план предполагает изучение музыкально-теоретических дисциплин, истории белорусской и зарубежной инструментальной и вокальной музыки, методики преподавания, цикла социально-гуманитарных дисциплин и др.

Практико-ориентированное обучение направлено на приобретение специализированных, универсальных и базовых профессиональных компетенций по народному и академическому хоровому пению, созданию компьютерных аранжировок. На кафедре хоровой музыки студенты получают высокий уровень теоретических знаний и исполнительского мастерства. Наряду с фундаментальной общеобразовательной базой будущие специалисты приобретают основательную подготовку по музыкально-теоретическим предметам: истории хорового исполнительства, классической хоровой литературе, методике преподавания специальных дисциплин, методике работы с хором, хороведению, истории фортепианного и вокального исполнительства.

Знания, умения и навыки студенты отрабатывают на практических занятиях (дирижирование, чтение и анализ хоровых партитур, хоровой класс, класс стародавней хоровой музыки, вокальный ансамбль, постановка голоса, фортепиано, аранжировка), а также во время художественно-творческой и педагогической практики. Практика проходит в несколько этапов, которые составляют единую систему подготовки выпускников. Организации практики – учреждения культуры и образования, учреждения дополнительного образования детей и молодежи. На кафедре хоровой музыки работают хоровые коллективы – камерный хор «Дабравест», вокальный ансамбль «Cantus Corda», хор китайских студентов «Содружество», которые являются настоящей творческой мастерской для подготовки специалистов в области хорового искусства [8].

**Подготовка педагогов-хормейстеров в региональных университетах республики.** Учебный план специальности «музыкальное искусство, ритмика и хореография» на педагогическом факультете ВГУ имени П.М. Машерова [9] предусматривает изучение целого ряда дисциплин, непосредственно связанных с деятельностью хорового коллектива: «Хороведение», «Хор и практикум работы с хором», «Вокал» и «Дирижирование». Учебные занятия со студентами проводятся как в индивидуальной, так и в групповой формах. Учебная дисциплина «Хор и практикум работы с хором» является важной составляющей государственного экзамена.

В настоящее время хоровая подготовка в Гродненском государственном университете имени Янки Купалы осуществляется кафедрой музыкального образования факультета искусств и дизайна [10]. Кафедра ведет подготовку бакалавров по специальности «музыкальное образование» и магистров по специальности «музыкальное искусство и образование». Образование направлено на формирование комплексных профессиональных компетенций в области музыкального искусства, педагогики и психологии, а также практических навыков исполнения на музыкальных инструментах, вокального пения, проведения музыкальных уроков и занятий, работы с коллективами. В учебный план специальности включены такие дисциплины, как «Дирижирование и методика преподавания», «Хор и практикум работы с хором», «Методика музыкального воспитания», «Вокал и методика преподавания», «Основы хороведения и методика работы с хором».

Следовательно, учебные планы названных университетов – это динамичная система, которая постоянно совершенствуется и отражает изменения в музыкальной индустрии и требованиях к современному дирижеру.

**Сравнительный анализ и актуальные проблемы подготовки педагогов-хормейстеров в белорусских университетах.** Проведенный анализ позволяет сделать вывод о том, что подготовка дирижеров-хормейстеров в Республике Беларусь имеет богатые традиции и строится на системной основе с учетом современных социальных реалий. Обучение в белорусских учебных заведениях помогает получить качественное образование и стать высококвалифицированным специалистом в области хорового искусства. Данные университеты не только предлагают студентам-музыкантам фундаментальную подготовку в области дирижирования хором, но и формируют у них необходимые для успешной педагогической деятельности компетенции. Это гарантирует, что выпускники, получившие образование дирижера-хормейстера, могут работать в:

- школах и детских садах – вести уроки музыки, руководить детскими хорами;
- колледжах и университетах – преподавать хоровое пение, дирижирование, музыкальную теорию;
- профессиональных хорах – руководить хором, ставить спектакли, участвовать в концертах;
- ансамблях – руководить ансамблем, ставить концертные программы;
- государственных и частных организациях – организовывать концерты, фестивали, конкурсы и т.п.

При этом академия музыки делает упор на профессиональную подготовку в указанной области, предоставляя студентам более глубокие знания и навыки. В БГАМ большое количество времени отводится и специальным дисциплинам по дирижированию хором, и музыкально-теоретическим, что обеспечивает глубокое понимание сути музыкального искусства и позволяет выпускникам работать в профессиональных хоровых коллективах. Студенты академии имеют возможность проходить практику в ведущих хоровых коллективах Беларуси и участвовать в конкурсах и фестивалях. В академии работают известные дирижеры и музыковеды, которые делятся своим опытом и знаниями. БГПУ и региональные университеты педагогической направленности готовят педагогов с комплексным подходом к обучению, что важно для работы в школе, детских

коллективах. Включенность в учебный план дисциплин социально-гуманитарного цикла позволяет формировать у будущего педагога широкий кругозор и помогает в воспитании молодого поколения. Программа обучения дирижеров-хормейстеров в БГУКИ – это комплексный подход, направленный на формирование высококвалифицированного специалиста, обладающего глубокими компетенциями в области теории и практики дирижирования, а также навыками работы с хором.

Несмотря на различия, все рассматриваемые университеты обеспечивают качественную подготовку будущих дирижеров хора, что способствует развитию хоровой культуры в Беларуси. Содержание подготовки дирижеров-хормейстеров во всех УВО составляют теоретические дисциплины (история и теория музыки, анализ музыкальных произведений, гармония, полифония, дирижирование, методика обучения хоровому пению, музыкальная литература, история хорового искусства и др.); практические занятия – хоровое пение, дирижирование, работа с хором, оркестровка, ансамблевое пение, фортепиано; творческие проекты – участие в концертах, конкурсах, фестивалях и т.п.

Однако, как подчеркивает в своей статье С.С. Герасимович, «по ряду объективных и субъективных причин (как то: оторванность студента от своего “инструмента” – хора; превращение хора дирижерско-хорового отделения в концертный коллектив, в репетиционной работе которого на первый план выходят технические и исполнительские, а не методические вопросы) молодого музыканта к моменту окончания учебного заведения все еще нельзя назвать полностью готовым к выполнению профессиональной деятельности дирижера хора. Он – лишь кандидат в таковые» [11, с. 78]. Современные студенты-хормейстеры, как указывает С.С. Герасимович, часто ограничиваются «узким набором методических приемов при работе над хоровым произведением. Эта методическая некомпетентность, обусловленная недостаточным освоением широкого спектра методик, ограничивает эффективность их работы и не всегда позволяет достичь желаемого результата» [11, с. 79].

Чтобы исправить ситуацию и подготовить будущих дирижеров к успешной работе, по мнению исследователя, необходимо существенно переосмыслить содержание и формы обучения. Ключевой подход заключается в интеграции теоретических знаний с практическим опытом, что позволит

студентам развить требуемые компетенции и приобрести уверенность в своих способностях. Интеграция теории и практики в обучении хормейстеров выступает ключевым фактором формирования их компетенций и повышения эффективности их работы. Студенты должны научиться останавливаться на эффективных методах и приемах решения конкретных исполнительских задач; освоить разные методы репетиционной работы, чтобы иметь возможность выбрать наиболее эффективный метод в конкретной ситуации. Кроме того, студенты овладевают разными подходами к обучению хора, чтобы иметь возможность увидеть наиболее подходящий для конкретного коллектива и произведения. Также студенты должны научиться разрабатывать индивидуальный подход к каждому участнику хора, с учетом его индивидуальных особенностей и уровня подготовки.

Для реализации обозначенных целей теоретические занятия следует превратить в живую платформу применения знаний. Как уверены А.Н. Симакова и С.А. Карташев, «в современных условиях методика преподавания хорового класса сочетает следующие доступные для каждого обучающегося формы обучения – учебные занятия, открытые уроки, мастер-классы, репетиция сводного хора» [12, с. 118]. Вместо пассивного усвоения теории студенты активно участвуют в решении практических задач. Они могут выступить в роли хормейстера и участника хора, проходя через разные этапы репетиционного процесса. Такое иммерсивное обучение позволяет им примерить на себя эти роли, чтобы лучше осознать сложности и нюансы работы с коллективом. Студенты могут разработать план репетиционной работы над конкретным произведением, с учетом его стиля, эмоциональной нагрузки, технических трудностей и других факторов. Это помогает им активно применять теоретические знания на практике и выработать собственную методику работы.

Современные технологии открывают новые возможности для обучения хормейстеров. Использование инновационных методов и подходов, а также внедрение информационных технологий готовит будущих дирижеров к успешной карьере и помогает внести вклад в развитие хорового искусства. Доступ к онлайн-библиотекам с нотами, аудио- и видеоматериалами позволяет студентам расширять свои знания и изучать разнообразные стили и жанры хоровой музыки. Существуют специальные программы для анализа хорового звучания, посредством которых студенты

определяют проблемы в исполнении и разрабатывают эффективные решения. На виртуальных репетициях с использованием специальных программ студенты прорабатывают разные варианты исполнения без необходимости работать с реальным хором. Это приводит к экспериментированию и усвоению новых приемов без ограничений.

Педагогическая практика в хоровом коллективе является ключевым этапом обучения студентов-хормейстеров. Обучающиеся проводят открытые репетиции с приглашенными специалистами, что позволяет им получить объективную оценку своей работы и усовершенствовать собственные методики. Через метод peer-to-peer («равный – равному») студенты делятся опытом и взаимно обучают друг друга, что развивает их компетенции и помогает получать различные отзывы на свою работу.

**Заключение.** Одно из основных условий успешного развития страны сегодня заключается в создании эффективной системы подготовки специалистов на основе преемственности, сохранения национальных традиций, а также достижений современной культуры, науки, техники и технологий. Важно подчеркнуть, что система подготовки дирижеров хора в Беларуси не стоит на месте. В учебные планы вводятся новые дисциплины, внедряются иные методы обучения. Помимо специальных дисциплин, связанных с дирижированием хором, значительное внимание уделяется музыкально-теоретическим дисциплинам, обеспечивающим фундаментальность будущей специализации, а также ряду социально-гуманитарных дисциплин, укрепляющих мировоззрение будущего специалиста и расширяющих его кругозор. Также следует отметить роль студенческих творческих коллективов и конкурсов в становлении компетентности будущих дирижеров.

Вместе с тем, в контексте текущих реалий, обозначенных выше, необходимо активно внедрять компетентностный подход формирования системы подготовки руководителей детских хоровых коллективов. Для этого важно учитывать не только традиционные подходы, но и интегрировать инновационные методы обучения при ориентации на потребности современного общества. Следует решать названные проблемы с учетом достижений науки и в соответствии с практическими потребностями развития хоровой музыки. В результате существующая в Беларуси система подготовки хоровых дирижеров будет совершенствоваться, что позволит обеспечить

высокий уровень профессионализма хоровых дирижеров в будущем и будет способствовать развитию хорового искусства в стране.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Торхова, А.В. Интеграция национального и правового аспектов качества непрерывного педагогического образования в Республике Беларусь / А.В. Торхова, Т.Е. Титовец // Вести БГПУ. Серия 1, Педагогика. Психология. Философия. – 2020. – № 1(103). – С. 6–8.
2. Об утверждении, введении в действие образовательных стандартов высшего образования I ступени: постановление М-ва образования Респ. Беларусь от 30 авг. 2013 г. № 87 (ред. от 31 июня 2017 г.) / Информационный портал Республики Беларусь. – URL: <https://pravo.by/document/?guid=12551&p0=W21428324r> (дата обращения: 01.07.2024).
3. Протасова, Н.А. Компетентностный подход к подготовке выпускника высшей школы / Н.А. Протасова // Вестник Полоцкого государственного университета. Серия Е, Педагогические науки. – 2009. – № 5. – С. 44–47.
4. Белорусская государственная академия музыки. Официальный сайт. – URL: <https://bgam.by> (дата обращения: 04.07.2024).
5. Белорусский государственный педагогический университет им. Максима Танка. Официальный сайт. – URL: <https://bspu.by> (дата обращения: 04.07.2024).
6. Богданова, Т.С. Современные подходы к организации хоровой практики студентов-музыкантов / Т.С. Богданова // Современ-

ные тенденции развития начального образования и лингводидактики: сб. науч. ст. междунар. науч.-практ. интернет-конф., Могилев, 19–26 февр. 2021 г.: в 2 ч. Ч. 2 / Могилев. гос. ун-т имени А.А. Кулешова; под ред. С.П. Чумаковой. – Могилев, 2021. – С. 3–7.

7. Чжан Дунсян. Содержательные аспекты подготовки дирижера хора в КНР и РБ / Чжан Дунсян // Проблемы эстетического образования в контексте устойчивого развития общества: материалы междунар. студ. науч.-практ. конф., Минск, 21 апр. 2021 г. / Белорус. гос. пед. ун-т; редкол.: М.А. Шатарова (отв. ред.) [и др.]. – Минск, 2021. – С. 553–557.

8. Белорусский государственный университет культуры и искусств Официальный сайт. – URL: <https://buk.by> (дата обращения: 03.07.2024).

9. Витебский государственный университет имени П.М. Машерова. Официальный сайт. – URL: <https://www.vsu.by> (дата обращения: 03.07.2024).

10. Гродненский государственный университет имени Янки Купалы. Официальный сайт. – URL: <https://www.grsu.by> (дата обращения: 05.07.2024).

11. Герасимович, С.С. Пути повышения эффективности профессиональной подготовки дирижеров хора в рамках педагогической практики / С.С. Герасимович // Весці Беларускай дзяржаўнай акадэміі музыкі. – 2019. – № 35. – С. 78–81.

12. Симакова, А.Н. Система непрерывной подготовки хормейстеров в учреждениях образования г. Витебска / А.Н. Симакова, С.А. Карташев // Веснік Віцебскага дзяржаўнага ўніверсітэта. – 2020. – № 3. – С. 117–123.

*Поступила в редакцию 16.12.2024*

## Страницы жизни и творческой деятельности Тамары Николаевны Нижниковой

Глазырина Л.Д. \*, Нижникова А.Б. \*\*

\*Учреждение образования

«Барановичский государственный университет», Барановичи

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

Музыка – высочайший носитель культуры в образовании и воспитании человека. Она звучит в порывах ветра, перекачивающихся волнах, пении птиц, насекомых, падающих на землю дождевых каплях, шелесте листьев, движущихся машинах и летящих самолетах. Ее отзвуки слышатся в природных явлениях нашей земли. Музыка – феномен звука, определяющего в жизненном пространстве человека его развитие умственное, нравственное, эстетическое, патриотическое. Нет ни одной личности на земле, не ощущающей ее влияние на себе. Пение – одна из важнейших частей музыкальной природы. В данной статье идет речь о классическом (академическом) пении: оперном (итал. *opera* – работа); камерном (итал. *camera* – комната) исполнении арий, романсов. Именно в этом жанре раскрываются страницы жизни и творческой деятельности белорусской и советской оперной певицы (лирико-колоратурное сопрано), педагога, заслуженной артистки Белорусской ССР (1954), народной артистки Белорусской ССР (1955), народной артистки СССР (1964) Тамары Николаевны Нижниковой.

**Ключевые слова:** жизненный и творческий путь Т.Н. Нижниковой, оперное искусство, характерные качества личности оперной певицы.

(Искусство и культура. – 2025. – № 2(58). – С. 90–93)

## Tamara Nikolayevna Nizhnikova's Pages of Life and Creative Work

Glazyrina L.D. \*, Nizhnikova A.B. \*\*

\*Education Establishment “Baranovichi State University”, Baranovichi

\*\*Education Establishments “Maxim Tank Belarusian State Pedagogical University”, Minsk

Music is a greatest carrier in human education. It sounds in wind gusts, rolling waves, singing of birds, insects, rain drops falling on the ground, rustle of leaves, moving cars and flying planes. Its echoes are heard in natural phenomena of our Earth. Music is a phenomenon of sound which determines in the life space of the man his mental, moral, spiritual, aesthetic, patriotic development. There is no personality on Earth who does not feel its influence. Singing is one of the most important part of music nature. The article discusses classical (academic) singing: the opera (Ital. *opera* – work), the chamber (Ital. *camera* – room) performance of arias, romances. It is in this genre that pages of life and creative work of Belarusian and Soviet opera singer (lyric coloratura soprano), teacher, Honorable Actor of the Belarusian SSR (1954), People's Actor of the Belarusian SSR (1955), People's Actor of the USSR (1964) Tamara Nikolayevna Nizhnikova revealed.

**Key words:** life and creative work of T.N. Nizhnikova, opera art, typical personality traits of an opera singer.

(Art and Cultur. – 2025. – № 2(58). – P. 90–93)

В этом году исполнилось 100 лет со дня рождения выдающейся оперной певицы, артистки, педагога Тамары Николаевны Нижниковой. С ее именем связано прошлое в музыкальном просвещении и

музыкальном образовании Беларуси. Ее личные достижения еще не раз будут отражены во многих научных работах деятелей науки, культуры и искусства не только в Беларуси, но и за ее пределами.

Адрес для корреспонденции: e-mail: [glazyrinaladm@gmail.com](mailto:glazyrinaladm@gmail.com) – Л.Д. Глазырина

Цель статьи – прикоснуться к страницам жизненного и творческого пути в искусстве легендарной отечественной оперной певицы Тамары Николаевны Нижниковой, которая всю жизнь отдала любимому делу, сохранив верность своему профессиональному долгу и став одной из ведущих представительниц белорусской вокальной педагогики XX века и начала XXI.

**Всему есть начало...** Тамара Николаевна Нижникова родилась 9 марта 1925 г. в городе Куйбышеве, в семье, где музыке оказывали самые большие предпочтения. Отец Тамары Николай Гурьевич работал бухгалтером, одновременно был церковным певчим (тенор). Очень часто по просьбе общественных организаций участвовал в концертах, исполняя в основном народные песни, а иногда и арии из опер русских композиторов. Мама Тамары Николаевны, помимо своей работы на фабрике и дома, умудрялась быть участницей танцевального коллектива. В семье касательно воспитания дочери в музыкальном образовании установились серьезные отношения. Отец вел постоянные беседы о музыке, проигрывая девочке пластинки с народными песнями, русскими романсами и оперными ариями. Вместе с папой Тамара Николаевна разучила много народных песен. По сути он и был ее первым учителем. Александра Прокофьевна, мама девочки, уделяла также много внимания музыкальному воспитанию дочери. Такая атмосфера в семье способствовала не только развитию интереса Тамары Николаевны к музыкальным видам искусства, пению и танцам. Девочка приобщалась к чему-то очень значимому для нее, еще не полностью того понимая, что для нее это будет в дальнейшем самой главной жизненной потребностью. Она не обращала особого внимания на реплики соседей, которые сидя на скамейках возле дома часто произносили: «Ну, быть тебе артисткой», «Ну, ты у нас певица» – и просили девочку исполнить песню, танец. Тамара никогда им не отказывала, а еще и пела с ними вместе.

**Взросление...** Наступил 1943 год. Тамара Николаевна Нижникова окончила среднюю школу и решила поступать в эстрадную студию. В это время в Куйбышеве разместился состав исполнителей Большого оперного театра, куда входили В. Барсова, М. Максакова и ряд других исполнителей, которые являлись членами приемной комиссии. На просмотре они были очарованы не только голосом Тамары, но и ее пластикой. После экзамена ей рекомендовали поступать в Московскую государственную консерваторию имени П.И. Чай-

ковского. Случилось то, что и должно было случиться. Судьба выбрала ее. При поступлении в консерваторию Т.Н. Нижникову слушали выдающиеся певцы и певицы, профессора вокального факультета: А. Нежданова, К. Райский, К. Дорлиак, М. Владимировна, М. Мирзоева и др. Очарованные ее лирико-колоратурным сопрано, исполнительскими умениями отразить сущность исполняемых произведений и очень привлекательной харизмой, они предоставили возможность Т.Н. Нижниковой поступить в консерваторию. Будущая дива отечественной сцены была зачислена в Московскую государственную консерваторию имени П.И. Чайковского в класс деятеля искусств РСФСР, профессора Марии Владимировны Владимировой. Годы учебы в главном музыкальном учреждении страны для Т.Н. Нижниковой были яркой страницей в расширении диапазона своих возможностей и способностей не только вокальных, но и музыкальных, сценических. Полученные знания, умения и навыки в области такого великого искусства, как оперное, в котором, признаемся, до сих пор ряд его составляющих требует глубокого психолого-философского обоснования, впоследствии позволили ей в своей профессиональной деятельности решать многочисленные проблемы, связанные не только с обучением молодых певцов и певиц технике пения, сценическому исполнению, но и с формированием у них музыкального сознания, которое, «как и любой другой вид сознания, складывается в соответствующей деятельности, выходя с течением времени на новые рубежи; в свою очередь новые этапы и стадии формирующегося сознания открывают новые просторы и перспективы для “человека действующего”» [1, с. 279].

Тамара Николаевна Нижникова была человеком, имеющим четкую жизненную позицию, определившую ее судьбу как женщины, жены, матери троих детей, бабушки; профессионального деятеля в области музыкального искусства в качестве педагога, заведующей кафедрой вокала.

В ее многообразной деятельности, во всем проявлялась убежденность в том, что в любых действиях человек должен иметь свою цель, основанную на осознании собственных интересов, возможностей и конечно способностей. Убежденность в этом помогала ей быть успешной не только в своей артистической профессиональной деятельности, но и позже в педагогической. Представляет и сегодня ее творческий метод «душевного порыва», объединяющий силу разума певца с его

творческими способностями, возможностями, интересами, удовлетворяющими слушателей и вызывающими чувства восторга у них, большой исследовательский интерес.

**Семейная хроника...** Страницы жизни и творческой деятельности Тамары Николаевны Нижниковой представлены такими отдельными фрагментами, без которых ее роль в жизни была бы не совсем раскрытой. Ее первым мужем был Борис Германович Скобло, виолончелист и педагог, профессор Российской академии музыки в Москве, заслуженный артист Белорусской ССР, заслуженный работник высшей школы БССР. Борис Германович являлся первым исполнителем многих произведений отечественных композиторов М. Аладова, А. Богатырёва и др. Автор ряда методических работ по музыкальной педагогике. Вместе с мужем Т.Н. Нижникова воспитывала дочь Аллу, которая позже, став взрослой, приняла решение профессионально заниматься музыкой. Родители были рады видеть в дочери последователя их нелегкого, но важного труда. Алла Борисовна, окончив консерваторию, стала педагогом. Она и сейчас продолжает трудиться как кандидат педагогических наук, доцент на кафедре музыкально-педагогического образования БГПУ имени Максима Танка. Долгие годы Алла Борисовна Нижникова была заведующей этой кафедрой.

Спустя время судьба Тамары Николаевны Нижниковой подарила ей двух мальчиков – Аркадия и Андрея. Но это уже было тогда, когда мужем стал Аркадий Маркович Савченко – белорусский, советский оперный певец (баритон). Народный артист СССР (1985). В концертном репертуаре Аркадия Марковича были арии из классических и современных опер, романсы, произведения белорусских композиторов и др. Его оперные партии Онегина, Риголетто, Фигаро, Князя Игоря, Эскамильо и др. имели большой успех не только в Беларуси, но и за рубежом. В большой семье Тамаре Николаевне Нижниковой помогала ее мама (Александра Прокофьевна). Она всегда была рядом как человек, который олицетворял собой мир семейного благополучия. Оба мужа Тамары Николаевны относились к ней с большим уважением, понимая, насколько она востребована не только в семье, но и в профессиональной и общественной деятельности.

**Профессиональная деятельность...** В качестве оперной певицы, являясь солисткой Большого театра оперы и балета БССР (с 1949 по 1976 г.), Т.Н. Нижникова создала на белорусской сцене галерею персонажей в национальных операх: Маринку в одноименной

опере Григория Пукста, Ирину в «Колючей розе» Юрия Семеняко, Марфочку и Бабу-Лопотуху в операх «Девушка из Полесья» и «Михась Подгорный» Евгения Тикоцкого. Одной из любимейших партий Тамары Николаевны Нижниковой была партия Розины из оперы «Севильский цирюльник» Дж. Россини. Эта партия запомнилась зрителям на очень долгие годы. Они не могли привыкнуть к мысли, что после Т.Н. Нижниковой партию Розины может исполнять кто-то другой.

Одна из учениц Тамары Николаевны Нижниковой кандидат искусствоведения Тамара Вячеславовна Сернова в своей монографии писала о том, что деятельность легенды нашей оперы «способствовала укреплению в республике исполнительских традиций академического пения, активизации творческих поисков композиторов в области вокальной музыки, широкому признанию достижений белорусского вокального исполнительства не только в нашей стране, но и за ее пределами» [2, с. 5].

Вместе с тем исследователь отмечала исполнительские особенности Нижниковой как художника-интерпретатора: «...артистка старалась все средства вокальной выразительности направлять на нахождение “золотой середины” в прочтении произведения. Она с первых шагов стремилась к творческому синтезу – “автор – исполнитель”, поэтому в интерпретации музыкального сочинения наряду с композиторской мыслью параллельно прослеживается и персонально-личностное исполнительское начало.

В поиске образного решения Т. Нижникова старалась избегать определенной типажности, свойственной оперному жанру. Опираясь на исполнительские традиции русской вокальной школы, певица утверждала своим творчеством самобытную роль артиста. Проявляя в духовной сути персонажа черты своего характера, темперамента, эмоциональности, она своей игрой дополняла идею авторов, максимально реализуя вокальные и актерские способности... Непосредственность героинь певицы рождалась благодаря ее предельной актерской естественности, составляющей творческое кредо артистки. Она жила не в “образе”, а образом, пропуская его через себя, – поэтому для нее не существовало вопроса о том, как сыграть то или иное состояние или поступок» [2, с. 24–26].

Оперное искусство Т.Н. Нижниковой являлось в ее профессиональной деятельности одной из главных составляющих. Во многих публикациях подчеркивалось, что созданные

ею образы более чем в 30 операх следует рассматривать как формирование научных знаний и практических умений, ориентированных на конкретную предметную область оперного искусства.

**Страницы педагогической деятельности...** Педагогика как сфера деятельности всегда была в поле зрения Тамары Николаевны Нижниковой. С 1963 г. она начала преподавать в Белорусской государственной консерватории (ныне – Белорусская государственная академия музыки), в 1969 г. получила звание доцента, а в 1976 г. начала заведовать кафедрой пения. В 1980 г. ей было присвоено звание профессора. В это время она уделяла особое внимание укреплению педагогического состава. На кафедре приглашались одаренные певцы, проявившие склонность к преподаванию, среди которых были народные артисты БССР Л. Бражник, Л. Галушкина, А. Генералов, А. Дедик и др. Одной из главных задач своей педагогической деятельности Тамара Нижникова считала обмен опытом с лучшими вокальными педагогами и ведущими музыкальными вузами Советского Союза. Среди ее воспитанников не одно поколение известных солистов музыкальных театров и концертных организаций Беларуси. Работе в Белорусской консерватории (сейчас – Белорусская государственная академия музыки) Тамара Николаевна отдала более 40 лет. За время педагогической деятельности профессор Т.Н. Нижникова воспитала несколько поколений вокалистов, успешно проявивших себя в театрах, консерваториях и музыкальных училищах. Среди них: солистки театров Е. Бунделева, В. Курбатская, Г. Лукомская, Л. Покидченко, Р. Прошко, Н. Хоруженко, Л. Лют, Е. Шведова, солистки Белгосфилармонии О. Казачок, М. Лопатина, Т. Цыбульская; педагоги Г. Баян, И. Каминская, О. Лукьяненко, А. Нижникова, С. Новосад, Л. Сергей (Иванова) и др.

Развивая идеи Т.Н. Нижниковой в исполнительстве, ученики следуют ее примеру – проникать в наиболее сокровенные тайные глубины, открывая для себя в процессе исполнения такие стороны музыки и текста в образах, исполняемых произведениях, которые возможно бы они не смогли открыть в процессе подготовки к выходу на сценическую площадку.

**Общественная деятельность...** Значительную часть творчества Тамары Николаевны Нижниковой составляла ее музыкально-общественная деятельность. Профессор входила в состав жюри международных и республиканских вокальных конкурсов. Ее многочисленные выступления по радио и телевидению способствовали популяризации

творчества ведущих оперных певцов, дирижеров, режиссеров, композиторов из Беларуси, повышая интерес у слушателей к национальному вокально-исполнительскому искусству. Общественная деятельность Тамары Николаевны была также тесно связана с народным оперным театром Дворца культуры Белсовпрофа, которым руководил Н.Н. Сердобов, народный артист БССР, заслуженный артист Армянской ССР. Взаимодействие участников театра с народной оперной певицей Тамарой Николаевной Нижниковой было весьма полезным и значимым для ее учеников, которые активно участвовали в жизни этого театра. «Обаяние Тамары Николаевны Нижниковой распространилось на всех участников Народного оперного театра. Это были встречи “по-семейному”. Она приносила свой большой торт, который назывался “Герман”, и с различными замечаниями, пожеланиями каждому из нас доставался большой кусок торта. Его рецепт знала только она, многие из нас пытались “создать” нечто подобное – не получалось. Поэтому приняли такое решение: если у кого-то получится испечь подобный торт, то он уже будет называться “Герман – 2”» [3, с. 33].

**Заключение.** Таким образом, основные достижения на жизненном и творческом пути великой белорусской оперной солистки Т.Н. Нижниковой состоят в следующем: во-первых, в области воспитания оперных певцов, среди которых заслуженная артистка Российской Федерации Н. Федоренко, солистки Национального академического Большого театра оперы и балета Республики Беларусь, заслуженные артистки Республики Беларусь Е. Шведова и Е. Бунделева, ведущая солистка Белорусского государственного академического музыкального театра Л. Лют и многие другие; во-вторых, в ее профессиональных качествах, таких как трудолюбие, творчество, креативный подход к подготовке молодых исполнителей; в-третьих, в ярко выраженной инициативности, проявившейся в концертно-камерной деятельности, в создании методики вокально-исполнительского мастерства начинающего певца.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Психология музыкальной деятельности: теория и практика: учеб. пособие для студ. муз. фак. высш. пед. учеб. заведений / Д.К. Кирнарская, Н.И. Киященко, К.В. Тарасова и др.; под ред. Г.М. Цыпина. – М.: Издательский центр «Академия», 2003. – 368 с.
2. Сернова, Т.В. Тамара Нижникова: монография / Т.В. Сернова. – Минск: ООО «Мэджик», 2012. – 194 с.: ил.
3. Глазырина, Л.Д. Научная школа педагогического мастерства / Л.Д. Глазырина. – Минск: Беларуская навука, 2022. – 264 с.

Поступила в редакцию 10.02.2025

« »

20 лютага ў залах Дзяржаўнага музея-запаведніка “Ізборск” адкрылася выстаўка “Крэпасць”, прысвечаная 80-годдзю Перамогі ў Вялікай Айчыннай вайне. У экспазіцыі расійска-беларускага праекта прадстаўлена кампазіцыя выкладчыка кафедры выяўленчага мастацтва Д. Кузьміча “Вартавы” (2024).

« »

27 лютага на мастацка-графічным факультэце адбылося пасяджэнне Круглага стала на тэму “Пленэр у творчасці мастака-педагога”. У ім прынялі ўдзел выкладчыкі кафедры выяўленчага мастацтва (П. Зянько, Д. Кузьміч, М. Цыбульскі), вядомыя мастакі-педагогі, сярод якіх выпускнікі мастацка-графічнага факультэта (В. Данілаў, С. Цігараў), старшыня Еўразійскай мастацкай садружнасці А. Баравая, мастак-дызайнер, член Беларускага саюза дызайнераў, заснавальнік і кіраўнік арт-студыі “Охра” ў г. Мінску Ю. Коба, а таксама студэнты групы мастацка-графічнага факультэта. Абмеркаванні самых розных праблем пленэрнай творчасці атрымалася цёплым і нефармальным: студэнты задавалі пытанні, а мастакі і вопытныя педагогі з задавальненнем дзяліліся ўласным вопытам.

« »

14 сакавіка ў Аршанскай гарадской мастацкай галерэі У.А. Грамыка распачала працу XVI штогадовая Міжнародная выстава “Калегіум”. Сёлета тут прадстаўлена рэкордная колькасць работ – больш за 170. Творчасць 114 аўтараў з 34 гарадоў Беларусі, Расіі і Кітая ахоплівае шырокі спектр жанраў і тэхнік: жывапіс, скульптура і графіка, партрэты і пейзажы, нацюрморты і тэматычныя карціны. Сярод удзельнікаў выкладчыкі кафедры выяўленчага мастацтва А. Антонычава, П. Зянько, А. Кастагрыз, Д. Кузьміч, Г. Лаліні, Н. Саракоеўская, С. Сотнікаў, Д. Сянько, Р. Фядзькоў, М. Цыбульскі, А. Яроменка.

« »

4 красавіка ў межах Тыдня мастацка-графічнага факультэта ў экспазіцыйнай прасторы корпуса № 4 ВДУ імя П.М. Машэрава адкрылася рэтраспектыўная выстава “Ступені”. На ёй прадстаўлена больш за 80 малюнкаў, акварэляў, твораў гуашавага і алейнага жывапісу, якія былі выкананы цяперашнімі выкладчыкамі кафедры выяўленчага мастацтва яшчэ ў час іх студэнцтва. У экспазіцыі творы А. Антонычавай, Ю. Багданавай, М. Васючэнкі, П. Зянько, А. Кастагрыза, Д. Кузьміча, Г. Лаліні, А. Сакаловай, Н. Саракоеўскай, С. Сотнікава, М. Сергеенкі, Д. Сянько, Р. Фядзькова, М. Цыбульскага, А. Яроменкі.

« »

10 красавіка ў Мастацкім музеі імя В.К. Бялыніцкага-Бірулі ў г. Бялынічы (Магілёўская вобласць) адкрылася персанальная выстава дацэнта кафедры выяўленчага мастацтва ВДУ імя П.М. Машэрава Міхася Цыбульскага пад назвай “З пленэрных вандровак”. Аўтар прысвяціў экспазіцыю свайму бацьку – Леаніду Міхайлавічу Цыбульскаму і

ўсяму радаводу Цыбульскіх, што бярэ пачатак у Бялынічах. У экспазіцыі дадзенай выставы, прысвечанай 55-гадоваму юбілею Мастоцкага музея імя В.К. Бялыніцкага-Бірулі ў г. Бялынічы, прадстаўлены 38 эцюдаў, якія былі напісаны Міхасём Цыбульскім у час міжнародных і рэспубліканскіх пленэраў у розных кутках Беларусі, Расіі, краінах Еўропы.

« »

26 красавіка ў выставачнай зале Музея-сядзібы “Пружанскі палацык” адбылося ўрачыстае адкрыццё персанальнай выстаўкі выкладчыка кафедры выяўленчага мастацтва Дзмітрыя Кузьміча “Спатканне з сонцам” (куратар А.А. Чарняк). Экспазіцыю выстаўкі складаюць 20 жывапісных работ, выкананых у розных жанрах. Пейзаж у творчасці Кузьміча – гэта не проста адлюстраванне рэальнасці. Кожнае палатно – гісторыя, што распавядаецца праз прызму ўспрымання мастака, яго асабістага досведу і пачуццяў. Выява прыроды паўстае сентыментальна-лірычнай і паэтычнай. Найтонкія ўзаемасувязі адценняў ствараюць бязважкае маляўнічае палатно і нараджаюць ілюзію мігатлівага жывапісу.

« »

7 мая ў Палацы мастацтваў у Мінску адбылося адкрыццё Рэспубліканскай выставы “Колеры Вялікай Перамогі”. Гэта выстава прысвечана знакавай падзеі гэтага года – 80-годдзю вызвалення Беларусі ад нямецка-фашысцкіх захопнікаў. Арганізатарам праекта выступіў Беларускі саюз мастакоў. Выстава аб’яднала як работы класікаў, так і творчасць сучасных мастакоў. У экспазіцыі прадстаўлена работа выкладчыка кафедры выяўленчага мастацтва Д. Кузьміча.

« »

7 мая на базе мастацка-графічнага факультэта адбылося адкрыццё рэгіянальнай навукова-практычнай канферэнцыі “Гісторыя і тэорыя мастацтваў XXI стагоддзя”. Прайшлі секцыйныя пасяджэнні па трох напрамках: актуальныя праблемы візуальных мастацтваў і дызайну, праблемы музычнага мастацтва на сучасным этапе, інавацыйныя тэхналогіі мастацка-педагагічнай адукацыі. У навукова-практычнай канферэнцыі прынялі ўдзел спецыялісты ўстаноў адукацыйнай і мастацкай сферы, навуковыя супрацоўнікі, выкладчыкі, аспіранты, магістранты, а таксама студэнты (у суаўтарстве з навуковым кіраўніком).

« »

8 мая ў выставачнай зале Музея сучаснага мастацтва (філіял “Музей Марка Шагала ў Віцебску”) адкрылася выстаўка “Кветкі Вялікай Перамогі (1945–2025)”. Экспазіцыя ўключае работы мастакоў розных пакаленняў XX–XXI стагоддзяў: мастакоў-франтавікоў, творцаў, якія нарадзіліся ў ваенныя гады, сучасных аўтараў. На выставе таксама прадстаўлены творы былых і цяперашніх выкладчыкаў мастацка-графічнага факультэта ВДУ імя П.М. Машэрава.

“ ”

**Ван Юекай** – аспирант кафедры теории и истории искусства УО «Белорусский государственный университет культуры и искусств», магистр (специальность «искусствоведение»).

**Вэй Юеюе** – аспирант УО «Белорусский государственный педагогический университет имени Максима Танка», магистр (специальность «теория и методика обучения и воспитания (по областям и уровням образования)»).

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

**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.

**Карпекин Константин Григорьевич** – главный хранитель фондов Государственного архива Витебской области, кандидат исторических наук.

**Коротина Наталия Аркадьевна** – директор ГУО «Республиканская гимназия-колледж при Белорусской государственной академии музыки», доцент кафедры концертмейстерского мастерства УО «Белорусская государственная академия музыки», магистр музыкального искусства.

**Лоллини Анна Дмитриевна** – заведующий кафедрой изобразительного искусства ВГУ имени П.М. Машерова, кандидат искусствоведения.

**Мао Юнпэн** – соискатель УО «Белорусский государственный университет культуры и искусств», магистр (специальность «искусствоведение»).

**Медвецкий Алексей Викторович** – доцент кафедры изобразительного искусства ВГУ имени П.М. Машерова, кандидат искусствоведения, доцент.

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

**Нижникова Алла Борисовна** – доцент кафедры музыкально-педагогического образования УО «Белорусский государственный педагогический университет имени Максима Танка», кандидат педагогических наук, доцент.

**Папроцкая Анастасия Юрьевна** – магистр искусствоведения (в области арт-менеджмента).

**Смоликова Татьяна Михайловна** – докторант УО «Белорусский государственный университет культуры и искусств», кандидат культурологии, доцент.

**Филиппенко Наталия Анатольевна** – старший преподаватель УО «Белорусская государственная академия искусств», магистр искусствоведения, аспирант УО «Белорусская государственная академия искусств».

**Цинь Линлин** – аспирант кафедры теории и истории искусства УО «Белорусский государственный университет культуры и искусства», магистр искусствоведения.

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

**Юань Мэнжо** – аспирант кафедры теории и истории искусства УО «Белорусский государственный университет культуры и искусств», магистр искусствоведения.

**Ян Пэйхань** – аспирант кафедры теории и истории искусств УО «Белорусская государственная академия искусств», магистр (специальность «театральное искусство»).

“ ”

**Wang Yuekai** – postgraduate student of Belarusian State University of Culture and Arts Department of Theory and History of Art, Master of Art.

**Wei Yueyue** – postgraduate student of Maxim Tank Belarusian State Pedagogical University, Master of Theory and Methods of Teaching and Perception.

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

**Glazyrina Larisa Dmitriyevna** – Professor of Baranovichi 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.

**Karpekin Konstantin Grigoryevich** – Head Keeper of the State Archive of Vitebsk Region funds, PhD (History).

**Korotina Nataliya Arkadyevna** – Headmistress of State Gymnasium-College at Belarusian State Academy of Music, Assistant Professor of Belarusian State Academy of Music Department of Concertmaster Skill.

**Lollini Anna Dmitriyeva** – Head of Vitebsk State P.M. Masherov University Department of Fine Arts, PhD (Art Studies).

**Mao Yunpeng** – applicant of Belarusian State University of Culture and Arts, Master of Art.

**Medvetsky Aleksei Viktorovich** – Assistant Professor of Vitebsk State P.M. Masherov University Department of Fine Arts, PhD (Art Studies), Assistant Professor.

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

**Nizhnikova Alla Borisovna** – Assistant Professor of Maxim Tank Belarusian State Pedagogical University Department of Musical and Pedagogical Education, PhD (Education), Assistant Professor.

**Paprotskaya Anastasiya Yuryevna** – Master of Art (Art Management).

**Smulikova Tatyana Mikhailovna** – Doctoral Student of Belarusian State University of Culture and Arts, PhD (Culture Studies), Assistant Professor.

**Filippenko Nataliya Anatolyrvna** – Senior Lecturer of Belarusian State Academy of Arts, Master of Art, Belarusian State Academy of Arts postgraduate student.

**Qin Lingling** – postgraduate student of Belarusian State University of Culture and Arts Department of Theory and History of Art, Master of Art.

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

**Yan Mengruo** – postgraduate student of Belarusian State University of Culture and Arts Department of Theory and History of Art, Master of Art.

**Yang Peihan** – postgraduate student of Belarusian State Academy of Arts Department of Theory and History of Arts, Master of Theater Art.

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

Требования к оформлению статьи:

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

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.

---