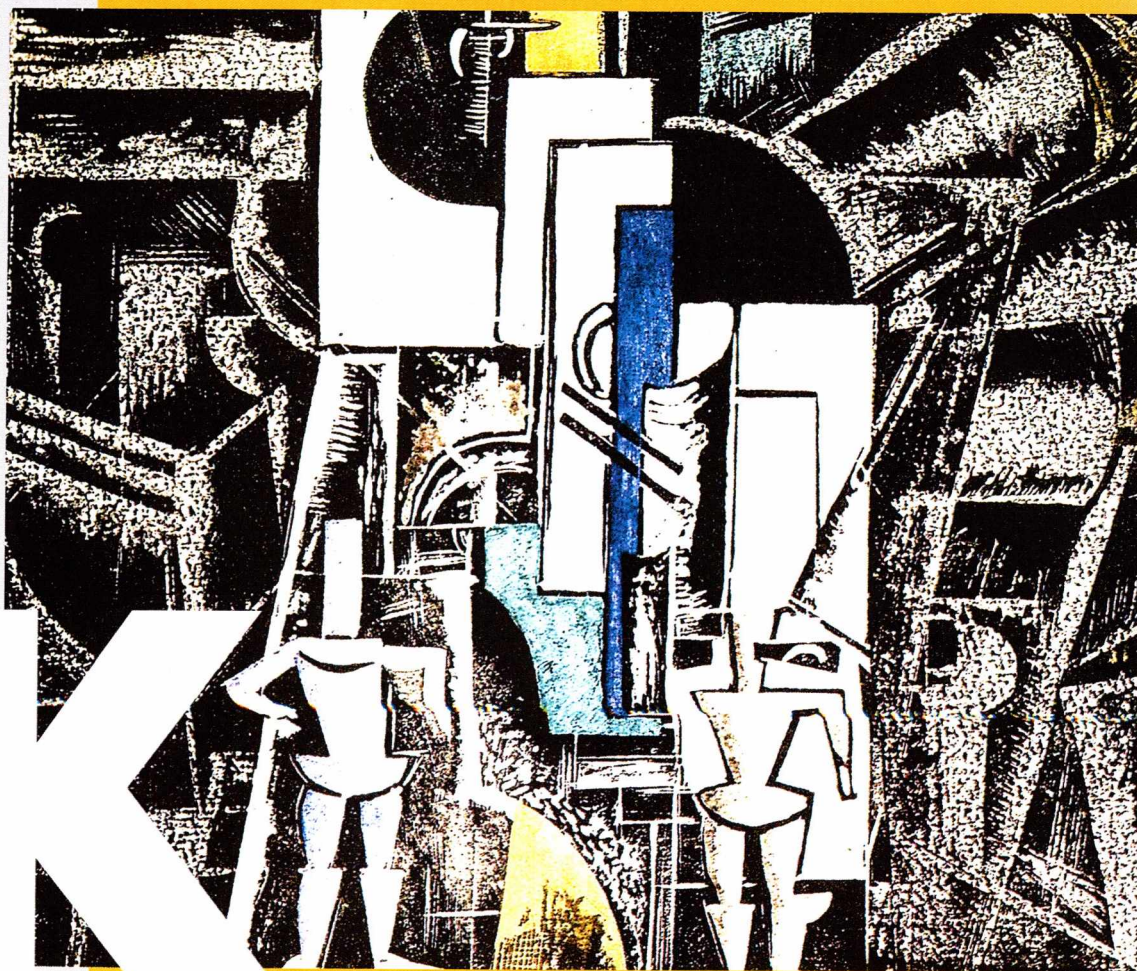


ISSN 2222-8853



ИСКУССТВО И КУЛЬТУРА

№ 3(59)/2025

ИСКУССТВО И КУЛЬТУРА

НАУЧНО-ПРАКТИЧЕСКИЙ ЖУРНАЛ

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

**№ 3(59)
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 15.09.2025. Формат 60 x 84 1/8. Бумага офсетная.
Усл. печ. л. 11,63. Уч.-изд. л. 10,77. Тираж 96 экз. Заказ 110.

Искусствоведение

<i>Колесникова Т.Ч., Свистунова Е.Г.</i> Вера Ермолаева и Витебск	5
<i>Носикова К.А.</i> Детерминанты становления школы художественного текстиля в Витебске	11
<i>Зими́на М.В.</i> Реставрация древнебелорусской иконописи в Национальном художественном музее Республики Беларусь в 1950–1980-х гг.	16
<i>Богачёв И.Н.</i> Современные каталоги картин Ю.М. Пэна: достижения, проблемы, нюансы	21
<i>Цзя Шуцзюань.</i> Театральные фестивали в Китае: институциональная эволюция и культурная трансформация	29
<i>Ху Лэ.</i> Историческая драма как форма художественного нарратива: идеология, историческая реконструкция и поэтика символического действия	33
<i>Качанова Н.А.</i> Народный клуб художников «Ренессанс»: история, традиции и современность	38
<i>Цыбульскі М.Л.</i> Эксперимент як творчая парадыгма сучаснага мастацтва	43

Культурология

<i>Морозов И.В.</i> Запад–Восток: художественность конвергенции	48
<i>Карнажицкая Т.В.</i> Эстетизация в системе технологий музыкального брендинга	54
<i>Ду Бикунь.</i> Алиментарная культура как культурологическая категория	59

Педагогика

<i>Беженарь Ю.П., Даргель Т.М.</i> Формирование личности обучающихся через воспитательный потенциал учебных занятий предмета «Черчение»	63
<i>Чжан Дунсян.</i> Профессиональная подготовка дирижера хора в Китае (направления совершенствования)	72
<i>Романович Е.Е., Шеститко И.В.</i> Личностно-профессиональная позиция будущего педагога-музыканта: содержание понятия и сущностные характеристики	77
<i>Лю Цзин.</i> Специфика формирования музыкально-исполнительской культуры иностранных студентов	83
<i>Вэнь Сюйвэй, Сусед-Виличинская Ю.С.</i> Китайский традиционный музыкальный инструмент гучжэн: особенности звучания и возможности популяризации	88

Хроника	94
----------------------	----

Сведения об авторах	96
----------------------------------	----

CONTENTS

Art Studies

<i>Kolesnikova T.Ch., Svistunova E.G.</i> Vera Yermolayeva and Vitebsk	5
<i>Nosikova K.A.</i> Vitebsk Art Textile School Formation Determinants	11
<i>Zimina M.V.</i> Restoration of Ancient Belarusian Icon Painting at the National Art Museum of the Republic of Belarus in the 1950–1980s	16
<i>Bogachev I.N.</i> Modern Catalogs of Paintings by Yu.M. Pen: Achievements, Problems, Nuances	21
<i>Jia Shujuan.</i> Theater Festival in China: Institutional Evolution and Cultural Transformation	29
<i>Hu Le.</i> Historical Drama as a Form of Artistic Narrative: Ideology, Historical Reconstruction and Poetics of Symbolic Action	33
<i>Kachanova N.A.</i> Renaissance Public Club of Artists: History, Traditions and Modernity	38
<i>Tsybulsky M.L.</i> Experiment as a Creative Paradigm of Contemporary Art	43

Cultural Studies

<i>Morozov I.V.</i> West–East: Artistry of the Convergence	48
<i>Karnazhitskaya T.V.</i> Aestheticization in the System of Musical Branding Technologies	54
<i>Du Bikun.</i> Alimentary Culture as a Category of Cultural Studies	59

Pedagogy

<i>Bezhenar Yu.P., Dargel T.M.</i> Shaping Student Personality through the Education Potential of Technical Drawing Academic Discipline Classes	63
<i>Zhang Dongxiang.</i> The Choir Conductor Professional Training in China (Areas for Improvement)	72
<i>Ramanovich A.Y., Shestitko I.V.</i> The Personality and Professional Position of the Would-Be Music Teacher: Content of the Concept and Essence Characteristics	77
<i>Liu Jing.</i> Specificity of Shaping Foreign Students’ Musical and Performing Culture	83
<i>Wen Suiwei, Sused-Vilichinskaya Yu.S.</i> Chinese Traditional Musical Instrument Guzheng: Features of the Sound and Popularization Possibilities	88

Chronicle	94
------------------------	----

Information About the Authors	96
--	----

УДК [75+76]:94(476.5-25):7.036:7.071.4

Вера Ермолаева и Витебск

Колесникова Т.Ч., Свистунова Е.Г.

Учреждение культуры «Музей Марка Шагала в Витебске», Витебск

Статья посвящена значимому событию в художественной жизни Витебска — выставке «Вера Ермолаева. Амазонка авангарда» из частного собрания московской «Галеев-Галереи», открывшейся в июне 2025 года в Музее истории Витебского народного художественного училища — филиале Музея Марка Шагала в Витебске. Авторы освещают биографию художницы, витебский период ее жизни и творчества, а также знакомят с содержанием выставки. Экспозиция приурочена к 105-летию группы «Утвердители нового искусства» и впервые в Беларуси представляет 29 живописных и графических работ известного мастера, созданных в 1926–1934 годах, уникальные документы из Государственного архива Витебской области, отражающие ее педагогическую и творческую деятельность в Витебском народном художественном училище, и редкие книги с иллюстрациями В. Ермолаевой из собрания Национальной библиотеки Беларуси. Организаторами представлены работы 1926–1934 гг., которые относятся к позднему периоду творчества Веры Ермолаевой. Это пейзажи, натюрморты, портреты, включая автопортрет 1933–1934 годов, иллюстрации к книгам и журналам. Произведения объединены в серии, среди которых выделяются северная, «Пудость», «Натуричики», «Мальчики».

Ключевые слова: русский авангард, выставка в Витебске, живопись, станковая и книжная графика, афиша-плакат, витебский период Веры Ермолаевой, УНОВИС, Витебское народное художественное училище, педагогическая деятельность, футуристическая опера «Победа над Солнцем», группа живописно-пластического реализма, культура Беларуси.

(Искусство и культура. — 2025. — № 3(59). — С. 5–10)

Vera Yermolayeva and Vitebsk

Kolesnikova T.Ch., Svistunova E.G.

Establishment of Culture “Marc Chagall Museum of Vitebsk”, Vitebsk

The article addresses a significant event in the art life of Vitebsk: the exhibition “Vera Yermolayeva. The Amazon Woman of Avant-Garde” from the private collection of Moscow “Galeyev Gallery” which opened in June 2025 at the Museum of Vitebsk Public Art School History, the Branch of Marc Chagall Museum in Vitebsk. The article describes the artist’s biography, the Vitebsk period of Vera Yermolayeva’s life and work; it also reveals the content of the exhibition. The exhibition is devoted to the 105th anniversary of the group “Establishers of New Art” and for the first time in Belarus presents 29 paintings and graphic works by Yermolayeva which were created in 1926–1934 and unique documents from the State Archive of Vitebsk Region, that reflect her pedagogical and creative work at Vitebsk Public Art School, as well as rare books with Yermolayeva’s illustrations from the collection of the National Library of Belarus. The 1926–1934 exhibited works refer to the late period of Vera Yermolayeva’s creative work. They are landscapes, still lifes, portraits, including the self portrait of 1933–1934, as well as book and magazine illustrations. The works are united in series among which the North series, “Pudrost” series, “Models”, “Boys” stand out.

Key words: Russian Avant-Garde, exhibition in Vitebsk, easel and book graphics, advertisement-poster, Vera Yermolayeva’s Vitebsk period, UNOVIS, Vitebsk Public Art School, pedagogical activity, futuristic opera “Victory over the Sun”, Painting and Plastic Realism Group, culture of Belarus.

(Art and Cultur. — 2025. — № 3(59). — P. 5–10)

В июне 2025 года в Музее истории Витебского народного художественного училища — филиале «Музея Марка Шагала в Витебске» открылась выставка «Вера Ермолаева. Амазонка авангарда», посвященная одной из ключевых фигур русского авангарда, чья жизнь и творчество неразрывно связаны с Витебском и творческим объединением УНОВИС. Эта экспозиция, приуроченная к 105-летию группы «Утвердители нового искусства», представляет 29 живописных и графических работ Веры Михайловны Ермолаевой, созданных в 1926–1934 гг., а также редкие документы и книги с ее иллюстрациями. Возвращение имени В. Ермолаевой в культурный контекст Витебска не только увековечивает память о выдающейся художнице, но и способствует сохранению и развитию уникального культурного наследия города.

Цель статьи — проанализировать вклад Веры Ермолаевой в эволюцию русского авангардного искусства и познакомить читателей с ее творческим наследием, а также с выставкой «Вера Ермолаева. Амазонка авангарда», которая впервые в Беларуси демонстрирует уникальные работы художницы. Рассмотрение биографии Ермолаевой позволяет понять ее роль в формировании новых художественных практик, участие в группе УНОВИС, педагогическую деятельность в Витебском народном художественном училище и вклад в культуру Витебска в послереволюционный период. Данная работа также раскрывает значение выставки как культурного события, способствующего сохранению и популяризации ее творчества, а также укреплению связи между историей русского авангардного искусства и современным культурным контекстом Витебска. Таким образом, материал служит не только просветительским, но и своеобразным культурно-историческим мостом, подчеркивающим важность личности Ермолаевой для развития художественного наследия региона и страны в целом.

Биография. Вера Михайловна Ермолаева (1893–1937) — живописец, график, художник театра, мастер детской книги, педагог, автор статей об искусстве, ректор Витебского художественно-практического института, активная участница группы УНОВИС.

Вера Ермолаева родилась 2 ноября 1893 года в селе Ключи Петровского уезда Саратовской губернии в дворянской семье. Ее мать Анна Владимировна (урожденная Унковская) происходила из старинного дворянского рода, ведущего начало с XIII века.

Отец Михаил Сергеевич Ермолаев был потомственным дворянином, помещиком и известным земским деятелем, занимавшим пост председателя уездной управы. Брат Веры Константин Михайлович являлся активным участником меньшевистского движения, членом Центрального комитета и делегатом V Лондонского съезда РСДРП.

В 1902–1903 гг. семья Ермолаевых проживала за границей. В этот период Вера училась в народной светской школе в Париже и Лондоне, а также в гимназии в Лозанне. С 1906 по 1911 год она продолжила обучение в гимназии княгини Оболенской в Санкт-Петербурге, а затем — в петроградской студии Михаила Бернштейна, где проявила интерес к новым направлениям в искусстве, в частности к кубизму и футуризму. В 1914 году расширила свое художественное образование в Париже, изучая творчество Поля Сезанна, Пабло Пикассо, Жоржа Брака и Андре Дерена.

В 1915–1917 годах В. Ермолаева была вольнослушателем Археологического института в Санкт-Петербурге, входила в футуристический кружок «Бескровное убийство», а после революции, в 1918–1919 годах, работала в Музее города, для которого собрала (совместно с Н.О. Коган и Н.И. Любавиной) уникальную коллекцию городских живописных вывесок. Известна как член художественных объединений «Свобода искусству» и «Искусство. Революция».

Летом 1918 года она организовала книгопечатную артель «Сегодня», которая небольшими тиражами выпускала лубки и книги-картинки. Иллюстрации делались при помощи гравюр на линолеуме, которые раскрашивались вручную. Одни из лучших книжечек издательства — сборники стихов Натана Венгрова «Сегодня» и Уолта Уитмена «Пионеры» — были оформлены Верой Ермолаевой.

В 1919–1922 годах работала в Витебском народном художественном училище сначала в качестве преподавателя, а затем — ректора. В Витебске В. Ермолаева тесно сотрудничала с Казимиром Малевичем и проявила себя как одна из ведущих участниц УНОВИСа (коллектива, который продвигал идеи супрематизма).

Вернувшись в Петроград, стала научным сотрудником Государственного института художественной культуры (Гинхук, 1923–1926) — первого исследовательского центра современного искусства. Позднее она возглавила лабораторию «А», которая занималась исследованием цвета.

В конце 1920-х годов сотрудничала с первыми детскими журналами «Воробей» и

«Новый Робинзон», «Чиж» и «Ёж». Работая в издательстве «Детгиз», создала десятки замечательных детских книг.

В этот же период вокруг В. Ермолаевой сформировался небольшой коллектив, известный как *группа живописно-пластического реализма*. Ядро группы составляли Лев Юдин, Константин Рождественский, Владимир Стерлигов и другие художники. Они регулярно собирались в квартире В.М. Ермолаевой на 10-й линии Васильевского острова. Именно здесь проходили просмотры выставочных работ, после чего устраивались дискуссии. Основная творческая задача группы, по словам Л.А. Юдина, заключалась в «стремлении личности установить какое-то живое, конкретное равновесие между собой и действительностью, опираясь исключительно на свои пластические средства» [1].

25 декабря 1934 года Вера Ермолаева была арестована сотрудниками НКВД вместе с группой ленинградских художников. За «антисоветскую деятельность» и попытку организовать вокруг себя антисоветски настроенную интеллигенцию она была приговорена к трем годам лагерей и отправлена в Карлаг. В 1937 году ее обвинили повторно и приговорили к расстрелу, который привели в исполнение 26 сентября. Место захоронения художницы неизвестно. В 1989 году реабилитована посмертно.

Витебский период. В апреле 1919 года Вера Ермолаева по заданию Отдела ИЗО Наркомпроса была направлена преподавателем в Витебское народное художественное училище, созданное Марком Шагалом [2]. Среди исследователей существует несколько вариантов объяснения приезда В. Ермолаевой в Витебск. Историк искусства А. Лисов утверждает, что появление в Витебске в 1919 году Константина Ермолаева связано с назначением его сестры Веры Михайловны на работу в художественное училище [3]. В то время как исследователь творчества Ермолаевой А. Заинчковская считает, что стремление художницы в Витебск было обусловлено тем, что единственный оставшийся член ее семьи, старший брат Константин, участник российского революционного движения, приехал сюда после весенней амнистии 1917 года [4, с. 37]. Константин Ермолаев, деятель меньшевистской фракции РСДРП, посвятивший свою жизнь борьбе за свободу и демократию, провел свои последние дни и скончался в Витебске. В Государственном архиве Витебской области хранится документ, датированный 15 августа 1919 года, в котором

Витебский Комитет РСДРП просит Правление комитета по борьбе с безработицей выделить 5 тысяч рублей на похороны скончавшегося в Витебске члена ЦК партии Ермолаева. С большой долей вероятности можно предположить, что брат Веры Михайловны был похоронен в Витебске [5].

Творческая судьба Веры Ермолаевой во многом определилась благодаря знакомству с Казимиром Малевичем. С его приездом в Витебск началось тесное сотрудничество двух художников.

Вера Ермолаева принимала участие в разработке новаторской педагогической программы училища, в основу которой была положена «Программа единой аудитории живописи» Малевича. По ней работали четыре мастерские, одной из которых — кубофутуристической — руководила мастер, где вела специальный курс по кубизму. С начала 1920 года она проводила в мастерской «вечера опытного рисования». На этих занятиях студенты делали рисунок, ставя перед собой определенную пластическую задачу и аргументируя каждый этап построения композиции [6].

Мастерская Ермолаевой имела разные названия: «мастерская курса футуристической системы», «мастерская подготовительного кубизма», «мастерская футуризма», позже — «Витебская философско-научно-исследовательская экспедиция УНОВИСа».

Художница была одним из инициаторов создания группы УНОВИС и постоянным секретарем его творческого комитета. В феврале — марте 1920 года комиссией Художественного Совета, в состав которой входила Ермолаева, была разработана программа общественной деятельности УНОВИС. Согласно плану, влияние супрематизма предполагалось распространить на все сферы общественной жизни, включая архитектуру, мебель, одежду и полиграфию, что отражало стремление УНОВИС к интеграции нового искусства в повседневность и социальные практики. Деятельность Ермолаевой в УНОВИС была тесно связана с оформлением городских праздников, организацией выставок и театральных постановок. По ее инициативе в училище была создана драматическая студия, которая 6 февраля 1920 года представила в Латышском клубе два спектакля: «Супрематический балет» Нины Коган и «Победу над Солнцем» [7, с. 127–128].

Впервые футуристическая опера «Победа над Солнцем» была показана в декабре 1913 г. в театре «Луна-парк» в Санкт-Петербурге и стала одним из ключевых

событий в истории русского авангарда. Спектакль соединил достижения новейших направлений живописи, музыки и поэзии начала XX века в России. Костюмы и декорации к витебской постановке были выполнены Верой Ермолаевой. По мнению исследователя русского авангарда Т.В. Горячевой, костюмы Ермолаевой «были кубистическими объемными построениями, превращающими актеров в марионеток» [8, с. 52]. Позже эскизы к спектаклю — «Пестрый глаз», «Похоронщики», выполненные в технике раскрашенной от руки гравюры, — вошли в «Альманах УНОВИС № 1». Осенью 1922 года они были представлены на Первой художественной выставке русского искусства в Берлине.

19 июня 1920 года, после ухода Марка Шагала с должности директора, Ермолаева была назначена уполномоченным Витебских государственных свободных художественных мастерских [9]. В период 1918–1922 годов статус и название учебного заведения, которым она руководила, менялись: с 1921 года — Витебские высшие государственные художественно-технические мастерские, с января 1922 года — Витебский художественно-практический институт, где Ермолаева стала ректором до своего отъезда в августе 1922 года. В 1921–1922 годах институт переживал тяжелый экономический кризис из-за отсутствия финансирования. Тем не менее в мае 1922 года состоялся первый и единственный выпуск по итогам его четырехлетней деятельности.

Вера Ермолаева сыграла значительную роль в создании Витебского музея современного искусства. Она вместе с М. Шагалом и К. Малевичем входила в состав закупочной комиссии, занимавшейся формированием будущей музейной коллекции, в которой планировалось представить основные течения современного авангардного искусства.

Как участник УНОВИСа и преподаватель училища В. Ермолаева выступала с докладами по вопросам новейшего искусства, для «Альманаха УНОВИС № 1» она написала эссе «Об изучении кубизма». Наиболее известные работы Ермолаевой витебского периода — супрематические композиции для праздничного оформления Витебска, предназначавшиеся для фасадов зданий, — сегодня хранятся в частных коллекциях и Русском музее.

Выставка в Витебске. На выставке «Вера Ермолаева. Амазонка авангарда» в Витебске (17 июня — 17 августа 2025 г.) были представлены живопись, станковая и книжная графика

из собрания «Галеев-Галереи» (г. Москва). Идея привезти в Витебск работы В. Ермолаевой принадлежит директору УК «Музея Марка Шагала в Витебске» Ирине Вороновой. В своем приветственном слове на вернисаже она призналась, что для организации выставки ей достаточно было отправить электронное письмо коллекционеру Ильдару Галееву в Москву с предложением показать работы Ермолаевой в Витебске. Ответ был получен буквально через 10 минут, и выставка стала возможной.

Представленные в экспозиции работы датируются 1926–1934 годами и относятся к позднему периоду творчества Веры Михайловны. Это пейзажи, натюрморты, портреты, включая автопортрет 1933–1934 гг., а также иллюстрации к книгам и журналам.

Произведения объединены в несколько серий, среди которых выделяются северная, «Пудость», «Натурщики», «Мальчики». В последних заметно влияние поздних постсупрематических работ Казимира Малевича. Как отметил искусствовед Е.Ф. Ковтун, «особое качество поздних холстов Малевича — беспредметность, растворенная в фигуративности, — послужило отправной точкой для многих его последователей» [1, с. 65]. Параллель между художественными поисками К. Малевича и В. Ермолаевой очевидна. В творчестве обоих художников фигуративная живопись несет на себе сильный отпечаток супрематизма: в философском осмыслении темы, в решении пространства, в построении композиции, а также в деперсонализации героев произведений. Одновременно форма и живописное решение работ В. Ермолаевой сохраняют индивидуальность.

На выставке экспонировалось несколько работ из серии «Мальчики»: «Мальчик за столом» (1933–1934, бумага, гуашь, белила, 29 x 19), «Мальчик» (1933–1934, бумага, гуашь, белила, 25 x 22), «Мальчики» (1933–1934, бумага, гуашь, белила, 27 x 22,5). Это «хрупкие, неземные создания — то ли ангелы, то ли беспризорники» [4, с. 70], которые радикально отличаются от привычных образов советских детей, тиражируемых официальным советским искусством.

В экспозиции представлена одна работа северной серии В. Ермолаевой — «Северный пейзаж» (1930, бумага, акварель, белила, 13 x 18). Цикл стал результатом ее творческих поисков, вдохновленных поездками на Баренцево и Белое моря. В этих путешествиях художницу привлекали вечная стихия, мощное движение океана, могучий «кубизм» каменных гор. В «Северном пейзаже»

ярко выражена живописная экспрессия и сила цвета, особенно глубокий синий тон, который создает подвижную, мерцающую фактуру, придающую работе ощущение вневременности.

Четыре пейзажа, представленные на выставке, — «Пейзаж (с малиновыми холмами)» (1932–1933, бумага, гуашь, 31,5 x 48), «Пейзаж с облаками» (1932–1933, бумага, гуашь, 39 x 57,3), «Пейзаж с радугой» (1932, бумага, гуашь, 39 x 57), «Пейзаж» (1932–1933, бумага, гуашь, 31,5 x 48) — являются частью серии «Пудость».

Два лета подряд (1932–1933) Ермолаева вместе со своими ученицами Марией Казанской и Верой Зенькович жила в поселке Пудость под Гатчиной — «холмистой местности с полями и перелесками, в просветах между которыми открывался далекий горизонт» [4, с. 63]. Скрамная и неброская на первый взгляд природа приобрела в пудостских гуашах характер спокойной и величавой монументальности. Серия «Пудость» считается ключевой в творчестве художницы, так как представляет собой кульминацию ее поисков новой пластической формы и нового восприятия пространства.

В экспозиции можно увидеть натюрморты В. Ермолаевой конца 1920-х гг. и 1934-го: «Рюмка» (1928, бумага, гуашь, 29,5 x 17), «Натюрморт с античной статуэткой» (1928, бумага, гуашь, 41,5 x 33), «Натюрморт с бокалом» (1929, бумага, гуашь, акварель, белила, 40 x 34), «Натюрморт с вазой, бокалом и горшком» (1934, бумага, гуашь, 31,5 x 43), «Кувшин и рюмка (на сером)» (1934, бумага, гуашь, белила, 19 x 21,5). Главный вопрос в них — взаимодействие предмета и пространства. Внешне статичное изображение вещей сочетается с ощущением динамики их внутренней жизни, достигнутого энергичной плоскостной пастозной живописью и упругими линиями рисунка. В поздних натюрмортах доминирует теплая цветовая гамма: коричневые, темно-желтые, охристые тона. Объекты располагаются по отношению друг к другу так, чтобы подчеркнуть форму (круг, овал, прямоугольник) и индивидуальные характеристики (гладкое, острое, шероховатое). Постепенно композиции, написанные с натуры, приобретают все больше качества беспредметности.

Афиша-плакат, представленная в экспозиции, напечатана в 1968 году к планировавшейся персональной выставке Веры Ермолаевой. Эта выставка должна была стать долгожданным возвращением худож-

ницы после длительного периода забвения, поскольку после 1937 года все упоминания о ней были под запретом. Автор афиши — художник Владимир Стерлигов, оформивший ее в духе своей уникальной чаше-купольной системы и при этом использовавший рисунок В. Ермолаевой к детской книге Е. Шварца «Шарики». Однако выставка была неожиданно запрещена.

Тематический блок книжной графики Веры Ермолаевой («Свинья под дубом», «Девочка в розовом платье», «Трубочист» и др.) дополняют уникальные издания с иллюстрациями художницы из фондов Национальной библиотеки Беларуси. В экспозиции представлены семь книг: «Красношейка» Н.Н. Асеева (1927); «Шарики» Е.Л. Шварца (1929); «Зеркало и обезьяна» (1929), «Кот и повар» (1930), «Стрекоза и муравей» (1930) И.А. Крылова; «Рыбаки» (1930) и «Подвиг пионера Мочина» (1931) А.И. Введенского.

Книга «Рыбаки» была придумана совместно с А. Введенским на основе гуашей, созданных Ермолаевой во время путешествия на Кольский полуостров. В ней особенно ярко проявилась живописная манера художницы и ее любовь к морю. Издание отличается тональным единством, где доминантой выступает синий цвет.

Книга «Шарики» Е. Шварца с иллюстрациями Ермолаевой выделяется гениальной простотой: всего три цвета — синий, красный и белый — создают яркие и необычайно красивые образы.

Помимо работы над книгами современных писателей, Вера Михайловна иллюстрировала классиков. Она оформила серию басен И. Крылова, состоящую из небольших книг. В экспозиции представлены «Кот и повар», «Зеркало и обезьяна», «Стрекоза и муравей». Рисунки в них выполнены в черно-белой гамме, они выразительные, живые и напоминают наброски или быстрые зарисовки с натуры. Эти издания демонстрируют талант Веры Ермолаевой как художника-иллюстратора и графика.

В экспозиции представлен документ из Государственного архива Витебской области — собственноручно заполненная Верой Ермолаевой анкета от 15 марта 1921 года [10]. В этом же деле содержится множество других документов с оригинальной подписью Ермолаевой, отражающих деятельность учебного заведения, которым она руководила в сложных политических и экономических условиях. Особый интерес вызывает подлинник автографом Д. Штеренберга —

«Письмо отдела ИЗО художественной секции Наркомпроса РСФСР Витебским свободным государственным художественным мастерским о назначении Ермолаевой В.М. уполномоченным мастерских» (датировано 19 июня 1920 года). Именно поэтому и было принято решение открыть выставку в Витебске ровно через 105 лет — 19 июня 2025 года. Это символическое совпадение подчеркивает историческую значимость и документа, и деятельности Веры Ермолаевой, которой посвящена экспозиция.

Таким образом, выставка «Вера Ермолаева. Амазонка авангарда» в Витебске предоставила уникальную возможность познакомиться с творчеством Веры Ермолаевой, одной из самых интересных фигур русского авангарда. Ее жизнь и творчество подтверждают значимость личного вклада художницы в развитие современного искусства и педагогики. Благодаря контактам с преданными искусству коллекционерами возвращение в культурное поле Беларуси значимых имен русского авангарда, тесно связанных с

Витебском, стало реальным, и это открывает перспективу для иных совместных проектов.

ЛИТЕРАТУРА

1. Ковтун, Е.Ф. Русский авангард 1920-х — 1930-х годов: альбом / Е.Ф. Ковтун. — Санкт-Петербург: Аврора; Паркстоун; Бурнемут, 1996. — 288 с.
2. Государственный архив Витебской области (ГАВт). — Ф. 101. Оп. 1. Д. 12. Л. 72.
3. Лисов, А.Г. Константин Михайлович Ермолаев: путь в русскую революцию / А.Г. Лисов // Ученые записки УО «ВГУ им. П.М. Машерова». — 2014. — Т. 18. — С. 60–67.
4. Заинчковская, А. Вера Ермолаева / А. Заинчковская. — Москва: Ад Маргинем Пресс: ABCdesign, 2024 (А+А). — 304 с.: цв. ил.
5. ГАВт. — Ф. 238. Оп. 1. Д. 11. Л. 108.
6. УНОВИС № 1. Витебск, 1920. Приложение к факсимильному изданию / Государственная Третьяковская галерея; публ., подгот. текстов, вступ. ст. и коммент. Т. Горячевой. — Москва: Изд-во «СканРус», 2003. — С. 10.
7. Изобразительное искусство Витебска 1918–1923 гг. в местной периодической печати: библиогр. указ. и тексты публ. / сост. В.А. Шишанов. — Минск: Медисонт, 2010. — 264 с.
8. Горячева, Т.В. Театральные эксперименты русского авангарда: от оперы «Победа над Солнцем» к «Супрематическому балету» / Т.В. Горячева // Искусство и культура. — 2011. — № 1(1). — С. 52.
9. ГАВт. — Ф. 837. Оп. 1. Д. 58. Л. 51.
10. ГАВт. — Ф. 837. Оп. 1. Д. 58. Л. 126.

Поступила в редакцию 05.08.2025

УДК 745.521(476.5-25)

Детерминанты становления школы художественного текстиля в Витебске

Носикова К.А.

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

В статье рассматриваются детерминанты становления Витебской школы художественного текстиля как уникального явления в историко-культурном наследии региона. Приводится дефиниция «школа художественного текстиля», сформулированная на основе аналитического исследования понятий «школа» и «художественная школа» в искусствоведении. В контексте определения «Витебская художественная школа» раскрывается понятие «Витебская школа художественного текстиля». Проанализированы исторические и социально-культурные предпосылки формирования Витебской школы художественного текстиля, прослеживаются ключевые этапы ее становления и развития, начиная с обучения традиционному белорусскому текстильному искусству в частной школе под Витебском и текстильных экспериментов художников-авангардистов на базе Витебского народного художественного училища в начале XX века до системного профессионального образования в области художественного текстиля в конце XX века на базе Витебского государственного технологического университета и Витебского государственного университета имени П.М. Машерова. Отмечается особая роль ряда художников в формировании уникальности витебского текстиля, его популяризации в стране и за рубежом, создающих на основе творческих экспериментов коллекцию художественных работ. Выделены три основных направления развития школы: традиционное, авангардное и экспериментальное. Акцентируется внимание на значимости преемственности поколений. Определяется уникальность современной Витебской школы, заключающаяся в трансляции национальных текстильных традиций, исторических и культурных ценностей Витебщины в авторских интерпретациях, с применением различных техник и материалов, адаптирующих ткацкое ремесло в нынешних условиях в виде художественных произведений текстильного искусства.

Ключевые слова: текстиль, Витебская художественная школа, Витебская школа художественного текстиля, текстильные традиции.

(Искусство и культура. — 2025. — № 3(59). — С. 11–15)

Vitebsk Art Textile School Formation Determinants

Nosikova K.A.

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

The article examines the determinants of the formation of Vitebsk School of Art Textile as a unique phenomenon in the historical and cultural heritage of the region. It provides a definition of the concept of the “School of Art Textile”, formulated based on an analytical study of the concepts of “school” and “art school” in art history. Within the framework of defining the concept of “Vitebsk Art School”, the notion of “Vitebsk School of Art Textile” is explored. The historical and socio-cultural prerequisites for the formation of the Vitebsk School of Art Textile are analyzed, and key stages of its establishment and artistic development are identified. These range from the teaching of traditional Belarusian textile art in a private school near Vitebsk and the textile experiments of avant-garde artists at Vitebsk Public Art School in the early 20th century, to systematic professional education in the field of art textile in the late 20th century at Vitebsk State Technological University and Vitebsk State P.M. Masherov University. The article highlights the significant role of several artists in shaping the uniqueness of Vitebsk art textile, promoting it both nationally and internationally. Through creative experiments, these artists have created a collection of works which represent Vitebsk School of Art Textile. Three main

Адрес для корреспонденции: e-mail: k-nosikova@inbox.ru — К.А. Носикова

directions of the school's contemporary development are identified: the traditional, avant-garde, and experimental. Emphasis is placed on the importance of generational continuity. The uniqueness of the modern Vitebsk School of Textile is identified by its ability to convey national textile traditions, as well as the historical and cultural values of Vitebsk Region, through original interpretations that utilize various techniques and materials, which adapt weaving crafts into the contemporary art textile creations.

Key words: textile, Vitebsk Art School, Vitebsk School of Art Textile, textile traditions.

(Art and Cultur. — 2025. — № 3(59). — P. 11–15)

Текстиль как вид искусства стал объектом теоретического исследования во второй половине XIX века. В 1861 г. архитектор Г. Земпер выдвинул материалистическую теорию развития изобразительности из технологии ткачества и плетения [1, с. 29]. С тех пор текстиль в основном рассматривался как технологический продукт или ремесленное изделие. В настоящее время широко изучаются и совершенствуются техники, материалы и виды текстиля, и лишь в незначительной степени текстильное искусство затрагивается как явление в контексте понятия художественной школы.

Цель статьи — определение исторических, социально-культурных и образовательных детерминант становления Витебской школы художественного текстиля.

Попытки охарактеризовать понятие Витебской художественной школы как явление в белорусском искусстве были предприняты рядом исследователей: А.С. Шатских, К. Ле Фоль, Г.П. Исаковым, Т.В. Котович, Г.В. Васильевой, М.Л. Цыбульским, А.Г. Лисовым, С.В. Медвецким, В.А. Шишановым, Л.Д. Наливайко и др.

А.С. Шатских, детально описав события 1920-х годов в Витебске, деятельность художников-супрематистов в этот период и влияние авангардного искусства на художественное развитие города, обозначила предпосылкой для формирования Витебской художественной школы деятельность известных художников 1920-х годов Ю. Пэна, М. Шагала и К. Малевича [2].

В контексте русского авангарда исторические предпосылки формирования Витебской художественной школы рассматривала и К. Ле Фоль, делая акцент на исключительно местном происхождении феномена [3, с. 16].

Подробно раскрыл это понятие Г.П. Исаков, прослеживая культурную жизнь Витебска с 1917 г. по 1941 г. Он связывал историю формирования Витебской школы с деятельностью творческой мастерской преподавателя Витебского народного художественного училища Ю.М. Пэна и обозначил понятие «Витебская художественная школа»

как «систему учебных заведений, последовательно сменявших друг друга» [4, с. 113]. Известный отечественный искусствовед М.Л. Цыбульский понимает его как «легендарно-историческое художественное пространство, не ограниченное ни жесткими временными рамками, ни стилистическими особенностями того или иного входящего в него художественного направления» [5, с. 8].

Оценка результатов изучения истории Витебской художественной школы последней четверти XX века, отдельных ее этапов и наиболее значимых имен освещена А.Г. Лисовым [6, с. 7].

С конца 1980-х гг. это понятие стали трактовать исходя из творческих, педагогических, мировоззренческих идей наиболее значимых ее представителей.

Проведенный анализ позволил сделать вывод, что большинство исследователей связывают Витебскую художественную школу с исторически сложившейся в начале XX века в Витебске традицией, сформированной под влиянием деятельности авторитетных художников-авангардистов, и определяют ее ориентацию на продвижение абстрактного искусства. При этом они подчеркивают, что Витебская художественная школа как феномен искусства требует дальнейшего обоснования, и указывают на необходимость более детального изучения и интерпретации искусствоведами терминов «художественная школа» и «Витебская художественная школа».

Исторические и социально-культурные предпосылки зарождения феномена «Витебская школа художественного текстиля». В контексте определения означенных понятий было исследовано и понятие «Витебская школа художественного текстиля». Школа текстиля в первую очередь вызывает интерес как культурное явление, возникающее в рамках определенного исторического периода, характеризующееся значимостью концептуальных идей и опирающееся на текстильные традиции конкретной страны или региона, а также творческое наследие отдельных личностей. Школа текстиля представляет собой

форму художественного направления в искусстве, которое базируется на формировании преемственности художественных принципов и педагогических методов, уникальных авторских и технических подходов [7].

С середины XIX века в Витебске активно развиваются текстильные ремесла (ткачество, вышивка). В 1909 году в Старом Селе под Витебском, по инициативе А.А. Острейко, открывается частная ткацкая школа (мастерская), среди задач обучения в которой немалое место отводится поиску новых художественных мотивов и техник. В текстильных работах учеников школы появляются элементы белорусского народного искусства (техники, орнаменты и мотивы). В архивных записях Белорусского государственного исторического музея (БГИМ) упоминаются текстильные изделия, которые были выкуплены в 1923 г. на Всесоюзной сельскохозяйственной и кустарно-промышленной выставке в Москве у рукодельниц Старого Села, а также более 20 текстильных предметов, созданных в Старосельской школе и отправленных в 1925 г. в Москву в Выставочный комитет в качестве экспонатов Международной выставки декоративного искусства и художественной промышленности в Париже [8; 9].

Одним из важных факторов для формирования школы художественного текстиля выступает наличие образовательного учреждения для подготовки художников по текстилю, обладающих профессиональными навыками и авторским стилем в области текстильного искусства, что обеспечивает преемственность. В зарождении и становлении Витебской школы текстиля ключевую роль сыграло основанное в 1918 году по инициативе Ю.М. Пэна Витебское народное художественное училище (ВНХУ). В начале 1919 г. на базе ВНХУ К. Богуславская организовала мастерскую прикладного искусства, программа занятий которой включала изучение нескольких дисциплин, в том числе вышивки [2, с. 29]. Художники Н. Суетин и И. Чашник, члены авангардного объединения «УНОВИС», работавшие в этой мастерской, на основе идей преподававшего в то время в училище родоначальника супрематизма К. Малевича создавали новые узоры и орнаменты для тканей [10]. Приобретенный в Витебске художественный опыт и текстильные традиции продвигала ученица К. Богуславской Е. Магарил, в дальнейшем художник по тканям на ситцевой фабрике в Иваново-Вознесенске и Шлиссельбурге [2]. Значимой в становлении Витебской школы текстиля представляется

педагогическая и творческая деятельность И. Червинко, который с 1913 г. работал в упомянутой выше частной ткацкой школе в Старом Селе и возглавлял ее как специалист по ручному ткачеству. С 1919 по 1924 г. он заведовал в ВНХУ учебно-показательной мастерской по подготовке инструкторов ткачества, где разрабатывал супрематические орнаменты для тканей [11].

Таким образом, благодаря интеграции художественных идей и революционным преобразованиям в искусстве и системе образования Витебск приобретает известность как центр авангардного течения, под влиянием которого происходит переосмысление традиционных декоративных форм в текстиле. Текстиль видится уникальным полем для экспериментов с цветом, формой и композицией и рассматривается в качестве средства художественного самовыражения.

Становление Витебской школы художественного текстиля. В 1930-е годы в Витебске происходит ряд реорганизаций, касающихся текстильного искусства. Ткацкая профессиональная школа с национальным уклоном, сформировавшаяся к тому времени на базе мастерской при Старосельской школе и получившая статус самостоятельного учебного учреждения, в 1931 г. была закрыта из-за слабой материальной базы, продолжив существование в форме кружка. БГХТ в 1934 г. реорганизован в художественно-педагогический техникум (училище) и приобретает педагогическую направленность [4, с. 116]. Преподавателями учебного заведения становятся молодые художники, выпускники вузов СССР, что создает условия для развития Витебской школы текстиля в различных художественных направлениях. В инвентарных книгах БГИМ послевоенного периода сохранились сведения о текстильных работах студентов техникума — скатертях, тканях для обивки мебели, эскизах ковров и пр., особый художественный интерес среди которых представляют эскизы орнаментов Г.В. Павловского. Но деятельность техникума прерывает Великая Отечественная война, и дальнейшее развитие текстиля в Витебске и в республике в целом надолго приостанавливается из-за полного отсутствия в образовательной системе профессионального образования в области декоративно-прикладного искусства.

Формирование в Витебске системного профессионального образования в области текстиля. В 1961 году на художественном факультете Белорусского государственного театрально-художественного института (БГТХИ,

ныне БГАИ) в Минске открылось отделение «художественное оформление тканей», а в 1964 году создана кафедра моделирования одежды и художественного ткачества. Однако в конце 1970-х гг. кафедра уже закрыта, а специализация в 1975 году перенесена в Витебский технологический институт легкой промышленности (ВТИЛП, ныне Витебский государственный технологический университет (ВГТУ), в котором открылась специальность «художественное оформление и моделирование изделий текстильной и легкой промышленности» со специализацией «художественное оформление текстильных изделий способом ткачества». В институте сформирован мощный кадровый научно-педагогический потенциал и создана качественная материальная база с целью профессиональной подготовки специалистов с высшим образованием для текстильной отрасли. В то время преподавателями кафедры были Г.В. Казарновская, М.Ф. Рыбалкина, А.Н. Филипенко, А.В. Некрасов, В.А. Сорокин и др.

В настоящее время выпускники ВТИЛП успешно работают в различных сферах текстильной отрасли страны, многие являются членами Союза художников и Союза дизайнеров. Так, Л.А. Цыбульская, автор большого количества рисунков ковров и напольных покрытий ОАО «Витебские ковры», с 1978 года активно участвует в республиканских и международных выставках. Среди выпускников учреждения образования есть те, кто связал профессиональную и творческую деятельность с преподаванием. Например, дисциплины «Работа в материале» и «Композиция» после А.Н. Филипенко ведет С.П. Врублевская, выпускница Вижницкого училища прикладного искусства и ВТИЛП, активно занимающаяся выставочной деятельностью. За творческие дисциплины, практики и факультативы отвечает выпускница Минского государственного училища им. А.К. Глебова и ВТИЛП Н.С. Лисовская, обучая студентов таким техникам, как ручное ткачество и войлоковаление. В 1993 году в ВТИЛП была открыта специализация «художественное оформление текстильных изделий способом печати», а в 1996 году две специализации объединили в одну: «художественное проектирование текстильных изделий». В результате студенты осваивают ткацкое и печатное производство, а также гобелен и батик. Курс росписи по ткани (батика) вела С.Н. Крупская, выпускница Вижницкого училища прикладного искусства и Львовского государственного института прикладного и декоративного искусства, а также

первого выпуска ВТИЛП, долгое время занимавшая должность художника-дизайнера по оформлению тканей на Витебском комбинате шелковых тканей и обладавшая богатым опытом работы в текстильном дизайне.

В этот же период происходят изменения и в учебных планах художественно-графического факультета Витебского государственного университета имени П.М. Машерова, где значительное внимание уделяется изучению текстильных технологий. В 1965 году открыта кафедра основ производства (в настоящее время кафедра декоративно-прикладного искусства и технической графики). В конце 1980-х годов преподавательский состав пополняют новые талантливые педагоги: Т.А. Руденко, Л.В. Домненкова, М.П. Шерикова, Л.И. Алексеева, которые обучают художественной обработке текстильных материалов. Т.А. Руденко и Л.В. Домненкова сочетают знания традиционных ремесел с инновационными подходами к художественному текстилю. Их работы, выполненные в техниках ткачества, батика и текстильного коллажа, служат источником вдохновения для студентов и молодых художников. Вклад художников-текстильщиков ВГУ имени П.М. Машерова способствует формированию текстиля как самостоятельного направления, которое выходит за рамки декоративно-прикладного искусства. Особую роль в Витебской школе художественного текстиля играют выпускники художественно-графического факультета ВГУ имени П.М. Машерова Т.А. и Ю.В. Руденко, работы которых в настоящее время находятся в музеях и частных коллекциях многих стран. Т.А. Руденко после окончания вуза, с 1976 по 1990 год, преподавала на кафедре декоративно-прикладного искусства дисциплину «Технология обработки мягких материалов», где студентов обучали техникам вязания, вышивки, макраме, ткачества и швейного мастерства.

Необходимо отметить влияние на формирование образовательной основы в области текстиля в Витебске учреждений среднего специального образования. В Витебском государственном колледже культуры и искусств (ВГУКИ) проводится подготовка по специальности «декоративно-прикладное искусство (Художественные изделия из текстиля)». На базе Витебского государственного технологического колледжа (ВГТК), входящего в структуру ВГТУ, недавно открыто отделение «Искусство и дизайн».

Эволюция Витебской школы художественного текстиля охватывает не только образовательную среду, но и активно влияет на развитие

регионального искусства и его интеграцию в национальный и международный контексты.

Современное развитие Витебской школы художественного текстиля. В настоящее время витебский текстиль в основном развивается на кафедре дизайна и моды УО «ВГТУ» и кафедре декоративно-прикладного искусства и технической графики ВГУ имени П.М. Машерова. Эти учреждения образования стали площадками, где мастера передают накопленный опыт своим ученикам, активно включают их в выставочные проекты. Работы студентов и выпускников университетов как произведения текстильного искусства презентуются на республиканских и международных художественных выставках.

Важную роль в популяризации придвинского художественного текстиля играет Н.С. Лисовская. Сегодня она успешно сочетает преподавание в ВГТУ, творческую и кураторскую деятельность в области текстильного дизайна, а также принимает участие в различных международных конференциях. Н.С. Лисовская известна как автор идеи проведения в Витебске республиканских биеннале художественного текстиля, которые проходят с 2009 г., и входит в состав витебской кураторской группы. Авторские произведения Н.С. Лисовской и ее учеников регулярно экспонируются на республиканских и международных текстильных выставках.

Наличие собственного стиля, высоких профессиональных навыков, смелых экспериментов и интерпретаций отличает многих витебских мастеров. Они демонстрируют совокупность лучших достижений текстильного искусства как в сфере технологий и материалов, так и в разработке выразительного художественного языка, представлении идей и концепций. Витебская школа художественного текстиля развивается в трех основных направлениях: традиционном (С.А. Баранковская, Н.В. Конькова, Т.П. Лисица, Т.А. Руденко, Ю.В. Руденко, Н.Е. Храмцова и др.), авангардном (Т.И. Маклецова, С.А. Оксинь и др.) и экспериментальном (Н.О. Кимстач, И.Л. Кириллова, Т.Ф. Козик, Е.Н. Крукович, Н.С. Лисовская, Н.Н. Манцевич, В.А. Некрасова, Г.А. Фалей и др.).

Заключение. Таким образом, в Витебске в начале 20-х годов прошлого века возникли исторические предпосылки для зарождения школы художественного текстиля. В 1970–1980-е годы на базе ряда учебных заведений сложилась образовательная структура с определенной творческой и педагогической концепцией, положившая начало формированию школы художественного текстиля.

Трансляция национальных текстильных традиций, исторических и культурных ценностей Витебщины в авторских интерпретациях, с применением различных техник и материалов, переосмысление их пластических и образных возможностей выделяет придвинских текстильщиков.

Практика современной школы витебского художественного текстиля характеризуется сохранением авторского почерка художников и эволюцией направлений творчества, обусловленных историческими и социально-культурными предпосылками. Заметное во времени расширение форм представления художественных идей, их видовое, тематическое, жанровое и стилистическое разнообразие, активизация межкультурных контактов свидетельствуют о реагировании школы на запросы культуры, социума и перспективы ее развития.

ЛИТЕРАТУРА

1. Земпер, Г. Практическая эстетика / Г. Земпер; пер. с нем. В.Г. Калиш; сост., вступ. ст. и коммент. В.Р. Аронов. — М.: Искусство, 1970. — 320 с.
2. Шатских, А.С. Витебск. Жизнь искусства. 1917–1922 / А.С. Шатских. — М.: Языки русской культуры, 2001. — 256 с.
3. Ле Фоль, К. Витебская художественная школа (1897–1923). Зарождение и расцвет в эпоху Ю. Пэна, М. Шагала и К. Малевича / К. Ле Фоль; пер. с фр. яз. И.Г. Стальной. — Минск: Прополис, 2007. — 240 с.
4. Исаков, Г.П. Формирование и становление художественных школ на Витебщине (конец XIX в. — 1941 г.) / Г.П. Исаков // Веснік Віцебскага дзяржаўнага ўніверсітэта. — 2008. — № 4(50). — С. 112–117.
5. Цыбульский, М.Л. Художественное пространство Витебска и исторический опыт его искусствоведческого исследования / М.Л. Цыбульский // Искусство и культура. — 2011. — № 1(1). — С. 7–17.
6. Лисов, А.Г. Изучение истории Витебской художественной школы: итоги и перспективы / А.Г. Лисов // Искусство и культура. — 2019. — № 3. — С. 5–10.
7. Носикова, К.А. Актуализация понятия «школа художественного текстиля» / К.А. Носикова // Материалы докладов 57-й Междунар. науч.-техн. конф. препод. и студ., Витебск, 18 апр. 2024 г.: в 2 т. / Витеб. гос. технол. ун-т. — Витебск, 2024. — Т. 2. — С. 135–137.
8. Грунтоў, С. Забытая экспедыцыя 1923 года: ля вытокаў акадэмічнай этнаграфіі ў Беларусі: альбом-манаграфія / Сяргей Грунтоў, Яніна Грыневіч, Надзея Саўчанка; Нац. акад. навук Беларусі, Цэнтр даследаванняў беларускай культуры, мовы і літаратуры. — Мінск: Беларуская навука, 2023. — 215 с.
9. Мясоедова, С.Н. К вопросу подготовки Витебского округа к участию СССР в Международной выставке современных декоративных и промышленных искусств в Париже (1925) / С.Н. Мясоедова // Традиции и инновации в современном искусстве и художественном образовании (к 100-летию первого выпуска Витебского народного художественного училища): материалы междунар. науч.-практ. конф., Витебск, 17–18 нояб. 2022 г. / Витеб. гос. ун-т; редкол.: Е.О. Соколова (отв. ред.) [и др.]. — Витебск, 2022. — С. 76–81.
10. Горячева, Т. Теория и практика русского авангарда: Казимир Малевич и его школа / Т. Горячева. — Москва: Издательство АСТ, 2020. — 240 с.
11. Казовский, Г. Письма Ивана Червинки / Г. Казовский // Зеркало. — URL: <http://zerkalo-litart.com/?p=3616%7C> (дата обращения: 11.01.2025).

Поступила в редакцию 22.01.2025

Реставрация древнебелорусской иконописи в Национальном художественном музее Республики Беларусь в 1950–1980-х гг.

Зими́на М.В.

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

В данной статье автор обращается к истории реставрации памятников древнебелорусской иконописи из коллекции Национального художественного музея Республики Беларусь в 50–80-х гг. XX века. Этот период характеризуется развитием научных методов реставрации, которые базировались на тщательном исследовании музейного объекта, применении доказательных подходов и минимальном вмешательстве в его оригинальную структуру. В работе прослежены различные аспекты и этапы реставрационной деятельности в музее. Особое внимание уделено историческим, технологическим и культурным факторам, повлиявшим на развитие методов научной реставрации. Подчеркнута роль физико-химических исследований, которые способствовали анализу техники написания икон. Представлены примеры успешных реставрационных работ, а также сведения о ведущих реставраторах и научных исследователях второй половины XX века. Перечислены знаковые памятники древнебелорусской иконописи, реставрацию которых выполняли известные реставраторы советского периода. Отмечена роль архивных документов, научных исследований и междисциплинарного сотрудничества в процессе реставрации древнебелорусской живописи. Для выявления особенностей указанных методик рассмотрены реставрационные паспорта, хранящиеся в архиве музея. В то же время уделено внимание комплексному анализу методик, которые использовались при реставрации икон из коллекции древнебелорусской живописи во второй половине XX века.

Ключевые слова: реставрация, иконопись, музей, историко-культурное наследие.

(Искусство и культура. — 2025. — № 3(59). — С. 16–20)

Restoration of Ancient Belarusian Icon Painting at the National Art Museum of the Republic of Belarus in the 1950–1980s

Zimina M.V.

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

In thy article, the author examines the restoration of monuments of ancient Belarusian icon painting from the collection of the National Art Museum of the Republic of Belarus in the 1950s and 1980s. This period is characterized by the development of scientific methods of restoration, which began to be based on a thorough study of the museum object, the use of evidence-based approaches and minimal interference with its original structure. The work examines various aspects and stages of restoration activities in the museum. Special attention is paid to historical, technological and cultural factors that influenced the development of scientific restoration methods. The role of physical and chemical research, which contributed to the analysis of the technique of painting icons, is emphasized. Examples of successful restoration work are presented, as well as information about leading restorers and scientific researchers of the second half of the 20th century. The landmark monuments of ancient Belarusian icon painting, the restoration of which was carried out by leading restorers of the Soviet period, are listed. The role of archival documents, scientific research and interdisciplinary cooperation in the restoration of ancient Belarusian paintings is noted. In order to identify the specifics of the restoration techniques used, an analysis of the restoration passports, which are kept in the museum's archive, was carried out. The author has carried out a comprehensive analysis of the techniques used in the restoration of icons from the collection of ancient Belarusian paintings in the second half of the 20th century.

Key words: restoration, icon painting, museum, historical and cultural heritage.

(Art and Cultur. — 2025. — № 3(59). — P. 16–20)

Реставрация историко-культурного наследия является важной частью современного культурного развития общества. Анализ реставрационной деятельности необходим для отслеживания изменений в подходах и методах реставрации, что требует в том числе изучения документальных источников. Подробное описание реставрационных работ и ведение реставрационной документации позволяет получить актуальную информацию об использованных материалах и то, как последние повлияли на состояние музейного предмета. Источниками исследования для данной статьи послужили документы из архива Национального художественного музея Республики Беларусь, а именно: реставрационная документация памятников древнебелорусской живописи.

Цель работы — проанализировать эволюцию методов реставрации древнебелорусских икон из коллекции древнебелорусской живописи Национального художественного музея Республики Беларусь в 1950–1980-х гг. в контексте сохранения культурного наследия страны.

Историко-культурные факторы. Исторические события и социально-культурные трансформации в обществе оказывают влияние на развитие теории реставрации. Преобразуется не только эстетическое восприятие культурных объектов, но и подходы к их сохранению. Так, мощным катализатором для пересмотра реставрационных методов стали разрушительные последствия Второй мировой войны. Это стимулировало международное сотрудничество в области сохранения и восстановления культурного наследия и создание международных музейных организаций, а также разработку международных стандартов в данной сфере. Однако в теории реставрации оставались противоречия из-за различных взглядов на восстановление частично разрушенных и полностью разрушенных объектов культурного наследия. Одни специалисты придерживались консервативных методов, стремясь сохранить оригинальные материалы и техники, другие предпочитали методы воссоздания. Московские реставраторы придерживались принципа реконструкции рисунка, реставраторы Ленинграда/Санкт-Петербурга стремились к минимальному вмешательству и фрагментарному раскрытию поздних записей [1, с. 20]. Вопросы теории реставрации в СССР рассматривались такими исследователями, как И.Э. Грабарь, Д.С. Лихачев, Л.А. Лелеков, Н.А. Перцев, Г.И. Вздорнов.

В ходе Великой Отечественной войны собрание Национального художественного

музея было почти полностью утрачено, в связи с чем администрация музея уделяла внимание не только возврату вывезенных экспонатов, но и восстановлению коллекций, имеющих историческое значение. В частности были организованы научные экспедиции по выявлению памятников древнебелорусской иконописи.

Исследования и атрибуция. Вторая половина XX века характеризуется стремительным развитием научных методов реставрации. Они основывались на тщательном исследовании объекта, применении доказательных подходов и минимальном вмешательстве в его оригинальную структуру. Это способствовало проведению более качественной реставрации. Важным событием стало открытие в СССР в 1957 г. Государственного научно-исследовательского института реставрации (Москва), представители которого занимались изучением, разработкой и апробацией научных методик реставрации. Некоторые из данных методик используются реставраторами в Национальном художественном музее и в настоящее время.

В Национальном художественном музее Республики Беларусь до 1989 г. отсутствовал сектор физико-химических исследований художественных произведений. Исследования поступивших в фонды музея икон проводились на базе Всероссийского художественного научно-реставрационного центра им. академика И.Э. Грабаря, Государственного Русского музея, Государственной Третьяковской галереи, объединения «Росреставрация», а также в Минске сотрудниками Специальных научно-реставрационных производственных мастерских Министерства культуры БССР (ныне ОАО «Белреставрация»).

Научные изыскания способствовали атрибуции икон и выявлению особенностей белорусской школы иконописи. Как отмечает Н.Ф. Высоцкая, в 1950–1960-е гг. рентгенографические исследования проводились для единичных памятников древнебелорусской живописи. Во Всероссийском художественном научно-реставрационном центре им. академика И.Э. Грабаря их выполняла специалист Д.Л. Агеева, в Государственной Третьяковской галереи — М.П. Виктурина. Именно последняя внесла вклад в усовершенствование рентгенологических методов исследования музейных предметов в СССР. В 1970-е гг. стали возможны рентгенографические исследования для большего количества произведений. Этому содействовали специалисты из Государственного Русского музея С.В. Римская-Корсакова

(основатель отдела технологических исследований) и объединения «Росреставрация» Н.П. Алтухов и Е.Д. Алтухова. Результат использования рентгенографии — выявление поздних реставрационных вмешательств, определение пигментов, скрытых повреждений основы. Одновременно активно применялось ультрафиолетовое и инфракрасное излучение, что позволяло выявить подготовительный рисунок, прочесть скрытые надписи и метки [2, с. 10].

Открытия, сделанные при изучении техники написания икон, повлияли на технологический процесс реставрации. Опыт работы с древнерусской живописью переносился и на работу с предметами древнебелорусского искусства. Как отмечает реставратор М.Г. Малкин, начиная с 1970-х гг., когда был накоплен опыт реставрации древнерусской живописи, произошли новые существенные изменения. Исследователи установили, что уже в XIII в. (а не с конца XVI в., как считали прежде) при написании иконы использовались лаки, в состав которых входили красители растительного происхождения. На территории Беларуси также применялись цветные лаки при написании икон. По словам реставратора, «...согласно принятой методике, традиционное раскрытие авторского слоя проводилось с использованием органических растворителей, которые сразу растворяют лаки, и удаление поверхностных наслоений ведет к необратимым утратам оригинала. В связи с этим на тех участках, где очевидно использование цветных лаков или же авторская живопись слабее записи, раскрытие стали проводить, как правило, без использования растворителей, “всухую”, только под микроскопом, микроскальпелями» [3, с. 44].

В последней четверти XX в. исследованием древнебелорусских икон занимались отечественные специалисты ОАО «Белреставрация». На основе данных исследований М.М. Цейтлиной и Н.М. Кожух был подготовлен ряд научных докладов. В 1990 г. М.М. Цейтлина совместно с реставратором Н.И. Золотуха приняли участие в конференции Всесоюзного научно-исследовательского института реставрации (Москва), посвященной вопросам критериев оценки качества реставрации музейных художественных ценностей с докладом на тему «Исследование произведений искусства и качество реставрации», в котором была сформулирована основная идея научного подхода к реставрации: «Только точный анализ и правильное понимание причин разрушений, выявление особенностей техники

живописи может гарантировать правильные рекомендации по всему комплексу консервационно-реставрационных работ» [4, с. 115].

Реставрация. Национальный художественный музей Республики Беларусь в 1950–1960-е гг. имел всего несколько реставраторов. Несмотря на то, что в музее вплоть до 1989 г. отсутствовал полноценный отдел реставрации, это не помешало функционированию с 1957 г. реставрационного совета, в состав которого вошли директор музея Е.В. Аладова, главный хранитель П.Н. Герасимович, старшие научные сотрудники О.А. Боровик, В.И. Ждан, И.Б. Элентух, а также реставратор Б.В. Дмитриев [5, с. 192].

С 1957 по 1962 г. реставрацию предметов из коллекции древнебелорусской живописи проводил Б.В. Дмитриев, с 1965 г. реставрацию предметов из данной коллекции продолжил В.С. Хоронек. Поскольку большинство памятников древнебелорусской живописи поступали в музей из экспедиций в неудовлетворительном состоянии, поэтому первоочередной задачей было проведение консервационных работ. Как показал анализ сохранившихся реставрационных паспортов, основными процессами, которые выполняли реставраторы музея, являлись укрепление красочного слоя и левкаса, удаление поверхностных загрязнений и потемневшего лака, восполнение утрат и тонировки.

В качестве примера приведем выполненную Б.В. Дмитриевым реставрацию в 1958 г. парных икон «Христос Вседержитель» и «Богоматерь Одигитрия» середины XVIII века из иконостаса церкви Архистратига Михаила (1762) д. Ремель Столинского района Брестской области. План реставрационных мероприятий был идентичен для двух икон. Предварительно живопись укреплялась желтком куриного яйца. Затем тыльная сторона обеих икон обрабатывалась дезинсектами. Далее красочный слой укреплялся 10%-ным раствором рыбьего клея. Поверхностные загрязнения удалялись при помощи эмульсии, в состав которой входили: 2 части воды, 1 часть скипидара, 1 часть спирта и 1 часть подсолнечного масла [6; 7].

В связи с активным пополнением фондов возрастал и объем реставрационных работ. Для помощи в проведении реставрации администрацией музея с 1950-х гг. привлекались специалисты из Всероссийского художественного научно-реставрационного центра им. академика И.Э. Грабаря (Москва), Государственного научно-исследовательского института реставрации (Москва), Государственного Русского музея

(Ленинград). В архиве музея сохранились некоторые реставрационные паспорта и отчеты российских реставраторов. Так, например, реставрацию икон «Христос Вседержитель» и «Богоматерь Одигитрия» второй половины XVIII века из иконостаса Пречистенской церкви (1760) в г.п. Шерешово Пружанского района Брестской области выполняли в 1963 г. специалисты Государственного Русского музея И.В. Ярыгина (заведующая сектором реставрации древнерусской живописи с 1972 г. в Русском музее), Н.В. Перцев, И.П. Ярославцев. Реставрационные работы включали в себя: снятие окладов с икон, укрепление красочного слоя и грунта (в паспорте не отмечена концентрация клея), восполнение утрат левкаса, удаление двух слоев поздних записей и лака при помощи монометилцеллозольфа, тонирование утрат акварельными красками [8, с. 4]. Отметим, что использованный растворитель был апробирован в Государственном Эрмитаже специалистами А.М. Маловой и И.Л. Ногид в 1957 г. Он отвечал таким требованиям, как исключение вредного воздействия на красочный слой иконы при одновременном увеличении скорости размягчения олифы и поновительских записей. Методика заключалась в наложении на живописный слой смоченного в растворителе компресса [9, с. 265].

После Б.В. Дмитриева в 1961 г. реставрацию продолжили Ю.А. Рузавин и О. В. Иванова. На иконе «Богоматерь Одигитрия» шелушения красочного слоя были укреплены 30°C раствором 4–5%-го рыбьего клея. Участки отставшего левкаса укреплялись 15%-ным раствором клея. Живописный слой был промыт эмульсией (идентичной для парной иконы), восполнены утраты левкаса. Реконструирован рисунок рта Младенца по аналогии с изображением рта Богоматери. Тонировки утрат красочного слоя выполнялись акварелью. Также были реконструированы недостающие планки по образцу сохранившихся. Для защиты красочного слоя использовалось покрытие воска со скипидаром [10, с. 1].

Для укрепления левкаса иконы «Христос Вседержитель» идентично был применен 15%-ный раствор рыбьего клея. Красочный слой промыли эмульсией, состав которой представлял собой смесь следующих компонентов: 1 часть спирта, 1 часть скипидара, 1 часть воды, 1/2 часть подсолнечного масла и несколько капель нашатырного спирта. Восполнили утраты левкаса, выполнили тонировки акварельными красками. На данной иконе также отсутствовали планки, в связи с чем была выполнена реконструкция

утраченных с тонировками, близкими по цвету к оригиналу. Красочный слой живописи покрыли воском со скипидаром [11, с. 1].

Как показал анализ источников, повреждения икон состояли в утратах левкаса и красочного слоя, шелушениях и отставании красочного слоя и левкаса от основы. Для укрепления красочного слоя и левкаса использовался рыбий клей. В зависимости от повреждений применялась различная концентрация клея. В некоторых случаях для укрепления живописного слоя применялись многократные пропитки клея слабой концентрации, при сильных повреждениях левкаса — высокая концентрация осетрового клея. Данные методики хорошо себя зарекомендовали и не теряют актуальности до сих пор. Однако в ходе обновления постоянной экспозиции древнебелорусской живописи и осмотра экспонатов реставраторы пришли к выводу, что восполненные утраты грунта имеют тенденции отставать от основы и нуждаются в периодическом укреплении. Вместе с тем в секторе реставрации древнебелорусского искусства в последние годы вместо восполнения утрат реставраторы используют метод оборотки. Открытые места паволоки или основы тонируют в нейтральный цвет.

Значительная часть икон из коллекции древнебелорусской живописи с 1969 г. была отреставрирована сотрудниками Специальных научно-реставрационных производственных мастерских. Реставрация выполнялась на платной основе, о чем свидетельствуют сохранившиеся финансово-расчетные сметы и архивная опись реставрационных паспортов.

Реставраторы продолжили раскрытие авторской живописи, которое начинали выполнять специалисты Москвы и Ленинграда. Отечественные реставраторы восстановили знаковые памятники древнебелорусской живописи: «Богоматерь Одигитрия Смоленская» XVI в. (реставратор А.С. Шпунт), «Спас Вседержитель» XVI в. (реставратор П.Г. Журбей), «Христос Вседержитель» и «Богоматерь Одигитрия» 1640 г. (реставратор А.С. Шпунт), «Преображение» и «Покров» (малоритский мастер) 1648 г. и 1649 г. (реставратор А.С. Шпунт), «Рождество Богоматери» 1648–1650 гг. (реставратор П.Г. Журбей), «Целование Иоакима и Анны», «Благовестие Анне» 1648–1650 гг. (реставратор П.Г. Журбей), «Богоматерь Умиление» 1656 г. (П.Г. Журбей), «Успение» первой четверти XVII в. (реставратор П.Г. Журбей), «Сошествие во ад» последней четверти XVII — начала XVIII в. (реставраторы А.С. Шпунт,

П.Г. Журбей) [12]. Впоследствии А.С. Шпунт и П.Г. Журбей продолжили свою реставрационную деятельность в Национальном художественном музее. Основные процессы реставрации включали в себя: удаление загрязнений, укрепление красочного слоя, удаление потемневшего лака, подведение грунта, выполнение тонировок акварелью, покрытие защитным слоем лака. Реставраторы не ограничивались консервацией, а стремились выявить подлинную авторскую живопись под слоями поновлений. Одновременно применялся метод реконструкции рисунка.

Заключение. Период 1950–1980-х гг. весьма значимый для истории реставрации древнебелорусской живописи из собрания Национального художественного музея Республики Беларусь. В это время шло активное становление музейной реставрации. Была создана база для дальнейшего развития отечественной реставрации и открытия отдела научно-реставрационных мастерских. Анализ реставрационных паспортов, хранящихся в архиве музея, позволяет прийти к выводу о том, что основные реставрационные работы включали в себя укрепление красочного слоя и левкаса, восполнение и тонирование утрат, реконструкцию рисунка, раскрытие авторской живописи. Комплексное изучение методик помогло выявить особенности процесса укрепления, уточнить температуру и концентрацию рыбьего клея, способ его нанесения в зависимости от характера повреждений красочного слоя и левкаса. Используемые методики и материалы прошли проверку в крупнейших реставрационных центрах СССР. Развитие

технической базы после окончания Великой Отечественной войны привело к более масштабным физико-химическим исследованиям древнебелорусской живописи. Открытия в области техники написания икон повлияли на технологический процесс реставрации. Благодаря усилиям как белорусских, так и российских специалистов были восстановлены и изучены ценнейшие памятники древнебелорусской живописи.

ЛИТЕРАТУРА

1. Горовец, Т.В. Реставрация темперной живописи Беларуси / Т.В. Горовец // Наука и инновации. — 2016. — № 7(161). — С. 19–22.
2. Темпера живопись Белоруссии конца XV–XVIII века в собрании Государственного художественного музея БССР: каталог / Государственный художественный музей БССР; сост.: Н.Ф. Высоцкая. — Минск: Беларусь, 1986. — 207 с.
3. Малкин, М.Г. Побеждая время / М.Г. Малкин // Наука и жизнь. — 1999. — № 1. — С. 43–47.
4. Цейтлина, М.М. Исследование произведений искусства и качество реставрации / М.М. Цейтлина, Н.И. Золотуха // Критерии оценки качества реставрации музейных художественных ценностей Всесоюзного научно-исследовательского института реставрации: тез. докл. / Всесоюз. науч.-исслед. ин-т реставрации; науч. ред. В.С. Дедюхина [и др.]. — Москва, 1990. — С. 115–118.
5. Сообщения Государственного художественного музея БССР: сб. — Минск: Наука и техника, 1994. — Вып. 1. — 400 с.
6. Архив Национального художественного музея Республики Беларусь. — Ф. 164. Оп. 4. Д. 315. Л. 3.
7. Архив Национального художественного музея Республики Беларусь. — Ф. 164. Оп. 4. Д. 320. Л. 4.
8. Архив Национального художественного музея Республики Беларусь. — Ф. 164. Оп. 4. Д. 321. Л. 4.
9. Малкин, М.Г. К истории становления и развития мастерской реставрации древнерусской живописи / М.Г. Малкин // Из истории музея: сб. ст. / Государственный Русский музей. — Санкт-Петербург, 1995. — С. 260–268.
10. Архив Национального художественного музея Республики Беларусь. — Ф. 164. Оп. 4. Д. 314. Л. 3.
11. Архив Национального художественного музея Республики Беларусь. — Ф. 164. Оп. 4. Д. 316. Л. 3.
12. Иконопись Беларуси XV–XVIII веков [Изоматериал] / сост.: Н.Ф. Высоцкая. — Минск: Беларусь, 1992. — 232 с.

УДК 7.071.1:75(476.5-25):017/019

Современные каталоги картин Ю.М. Пэна: достижения, проблемы, нюансы

Богачёв И.Н.

Частный исследователь, юрист, Витебск

Художник Ю.М. Пэн оставил яркий след в белорусском изобразительном искусстве. Произведения мастера неоднократно демонстрировались на выставках различных уровней, однако объемный каталог картин при его жизни не издавался. В представленной статье рассмотрены основные этапы атрибутирования работ Юрия Пэна, сконцентрировано внимание на современной издательской деятельности, подчеркнута общественная значимость популяризации творчества одного из основоположников Витебской художественной школы. Одновременно в исследовании проанализированы каталоги произведений Ю.М. Пэна, подготовленные издательством «Беларусь» в 2006, 2016, 2023 годах, высказаны замечания и предложения, направленные на уточнение информации о конкретных полотнах живописца с учетом сохранившихся архивных документов и иных источников.

Ключевые слова: художник Юрий Моисеевич Пэн, Витебская художественная школа, современная издательская деятельность, каталоги работ Ю.М. Пэна.

(Искусство и культура. — 2025. — № 3(59). — С. 21–28)

Modern Catalogs of Paintings by Yu.M. Pen: Achievements, Problems, Nuances

Bogachev I.N.

Private researcher, lawyer, Vitebsk

Artist Yu.M. Pen left a bright mark in the Belarusian fine arts. The artist's works have been repeatedly exhibitions of different scales, however, a comprehensive catalog of paintings was not published during his lifetime. This article examines the main stages of attributing works by Yuri Pen, focuses on modern publishing activities, and emphasizes the social importance of popularizing the work of one of the founders of Vitebsk Art School. At the same time, the article analyzes catalogs of works by Yu.M. Pen, prepared by the publishing house "Belarus" in 2006, 2016, and 2023, and makes remarks and suggestions to clarify information about specific paintings by the artist, taking into account the surviving archival documents and other sources.

Key words: Pen Yuri Moiseyevich, Vitebsk Art School, modern publishing activities, catalogs of works by Yu.M. Pen.

(Art and Cultur. — 2025. — № 3(59). — P. 21–28)

Творческое наследие Юрия Моисеевича Пэна (Юделя Мовшовича Пэна) (1854–1937) имеет важное значение в формировании художественного пространства Беларуси. Не случайно в периодической печати и научных журналах регулярно появляются публикации и исследования «феномена Пэна» и его особой роли в развитии белорусской живописной школы. При этом позитивным фактором выступает практика издания каталогов произведений художника, что позволяет глубже

постигать и активнее представлять пэновское наследие. Отдельные нарративы современных альбомов-каталогов фрагментарно анализировались А. Френкелем, А. Зельцером и другими авторами, однако комплексного изучения не проводилось.

Отметим, что Юрий Пэн за свою долгую жизнь написал около 1500 картин, этюдов, эскизов, графических листов, многие из которых демонстрировались на различных выставках, проходивших в Витебске, Минске,

Москве, Париже, Берлине, Риге и других городах. Списки его работ, как правило, включались в каталоги вернисажей с указанием наименований, размеров и иных атрибутов. В то же время обширный каталог избранных произведений мастера при его жизни не издавался.

После смерти художника в витебский исторический музей, а затем в картинную галерею имени Ю.М. Пэна (открытую в июне 1939 года) поступило более 800 работ, которые требовали элементарного учета. В 1940 году научным сотрудником галереи Евгенией Сумник подготовлены два списка произведений художника, сыгравшие в дальнейшем важную роль в издании каталогов полотен Ю.М. Пэна. В первый список вошли картины, находившиеся в публичной экспозиции (119 работ), во второй — холсты, помещенные в запасник галереи (707 работ), всего 826 полотен, из которых около 20 принадлежали кисти иных художников [1; 2]. Безусловно, эти списки касались исключительно произведений, имевшихся в галерее, и не содержали информацию о других работах мастера, хранившихся в учреждениях республики. Однако они положили начало научному подходу в учете наследия Юрия Пэна, хотя носили чисто прикладной характер. При подготовке списков Е. Сумник использовала ряд документов 1937–1939 гг., связанных с творческой деятельностью живописца, а также авторские пометки на отдельных холстах. К тому же в ее распоряжении имелась обширная картотека, составленная после смерти художника музейным работником В. Зейлертом. Кроме того, в изложенных сведениях прослеживается влияние витебского краеведа Н. Богородского, который неоднократно встречался с Пэном и имел информацию непосредственно от художника [3]. Несмотря на это, к сожалению, в материалах были допущены неточности, начиная от времени написания картин и заканчивая их названием.

Кроме указанных списков, по данным М. Рывкина, в конце 1940 года Е. Сумник завершила работу по составлению каталога выставленных в галерее картин, выпуск которого приурочивался к четвертой годовщине трагической гибели художника. Произведения Ю. Пэна были сгруппированы в блоки в соответствии с датами их написания. Если картина выставлялась ранее, указывалось название выставок и время их проведения. Всего на 13 страницах описаны 124 произведения, но на последней странице каталог обрывается. Из каких источников получены эти сведения и где находится отмеченный каталог,

М.Рывкин не сообщил [4]. Возможно, речь идет о документе, который, по сведениям искусствоведа Н. Усовой, находится в архиве Национального художественного музея Республики Беларусь и представляет собой довоенный список-каталог экспозиции галереи им. Ю.М. Пэна с пометками известного специалиста С. Палееса [5].

В начале Великой Отечественной войны витебская галерея была демонтирована и наиболее ценные произведения вместе с выставочными работами минских художников Я. Кругера и Л. Альперовича (согласно акту от 29.09.1941 — всего 240 картин) эвакуированы в Саратов, где они хранились в бомбоубежище художественного музея им. А.Н. Радищева. После освобождения территории Беларуси от немецко-фашистских захватчиков вывезенные полотна в 1944–1947 гг. в несколько этапов возвращены на родину. В то же время более 600 работ, оставленных в Витебске, бесследно исчезли [6].

В середине прошлого века каталоги произведений Ю.М. Пэна и научные статьи о его жизненном и творческом пути не публиковались, но затем интерес к витебскому мастеру значительно возрос. Различные аспекты богатого наследия художника исследовали Г. Казовский, Л. Михневич, Л. Вакар, Г. Исаков, Н. Гулидова, А. Медвецкий, М. Рывкин, А. Шульман и другие, но никто из них полноценного каталога пэновских работ, хранящихся в белорусских музеях, не составил.

В 1993 году Государственным художественным музеем Республики Беларусь изданы «Матэрыялы да выстаўкі твораў Ю.М. Пэна» (со вступительной статьей В. Войцеховской), в которых размещен каталог этой выставки, проходившей в Минске, Витебске и Могилеве. В издании представлены весьма краткие сведения о 70 работах, находившихся в экспозиции, с публикацией 25 репродукций картин мастера [7].

В январе 2002 года В. Войцеховской с участием сотрудников НХМ РБ составлен малоизвестный каталог-список произведений Ю.М. Пэна, куда вошли 30 живописных и 7 графических работ, хранившихся в музее. По-видимому, данный список предназначался для внутреннего пользования работниками учреждения.

Лишь в 2006 году издательством «Беларусь» выпущен объемный иллюстрированный альбом-каталог «Ю.М. Пэн», подготовленный группой специалистов во главе с В. Кучеренко и И. Холодовой (тираж 2000 экземпляров). В качестве консультантов выступили известные

искусствоведы Н. Усова, Н. Гугнин, А. Лисов, Л. Наливайко, В. Войцеховская. Необходимо отметить, что составители избрали современную форму подачи материала, объединив в одном издании «чистый» каталог с широкими биографическими сведениями и подборкой цветных репродукций картин Ю.М. Пэна. Автор вступительной статьи доктор искусствоведения, член Союза художников России Александра Шатских изложила во многом общепринятую точку зрения на творчество Юрия Пэна. При этом она подчеркнула, что «действительностью Пэна была витебская .., где тесно переплетались, пересекались, взаимодействовали разные мировоззрения, разные уклады, разные религии — и эта неоднородность, многомерность, многослойность феномена пограничной цивилизации в полной мере отразилась на творчестве художника. Он осознавал себя витебским живописцем, чья соприродная культурная принадлежность составляла часть более широкой общности» [8].

Интересной особенностью издания явилась подборка писем Ю.М. Пэна (и его учеников), выявленных в 1980 гг. в личном архиве семьи Якерсонов старшим научным сотрудником Витебского областного краеведческого музея (ВОКМ) Е. Кичиной.

Каталог составлен в хронологической последовательности, но содержал лишь пэновские произведения, находившиеся в фондах ВОКМ, — всего 183 работы. Названия картин даны по главной инвентарной книге поступлений экспонатов в музей. Также в каталоге обозначены даты написания полотен, сведения о материалах, технике исполнения, размеры. В основу датировки работ положены авторские надписи художника, сведения из списков Е. Сумник и исследования музейных сотрудников. Причем, составители каталога обоснованно указали, что датировка не может считаться окончательной, так как абсолютное большинство произведений художником не датировалось. Насколько сложно было готовить этот каталог к публикации, И. Холодова рассказала в статье «К вопросу об идентификации названий и датировок работ Ю.М. Пэна», сообщив, что многие картины художника в сохранившихся источниках имели различные названия и даты написания, что приводило к дополнительным трудностям [9].

Несмотря на противоречивость отдельных выводов и решение авторов ограничиться исключительно витебской коллекцией, проект имел важное значение в плане первой своеобразной кодификации картин Юрия Пэна.

В 2016 году издательство «Беларусь» выпустило новый обширный альбом-каталог «Ю.М. Пэн. = Yu.M. Pen», куда вошли 223 художественных произведения мастера, хранившихся в музеях республики (тираж 1000 экземпляров). Составителем каталога и автором вступительной статьи выступила директор Витебского художественного музея О. Акунович (научные консультанты В. Шишанов, В. Войцеховская, М. Цыбульский). В обширной статье, опубликованной на белорусском, русском и английском языках, обращалось внимание не только на прирожденный художественный дар живописца, но и на его уникальные педагогические способности. Именно в школе Пэна получили путевку в жизнь Л. Шульман, О. Цадкин, Е. Минин, О. Мещанинов, М. Шагал, П. Явич, И. Боровский и другие известные художники и скульпторы. Помещенные цветные репродукции отличались высоким качеством. В пояснении к каталогу вновь отмечались сложности в датировке и определении соответствия наименования работ авторским названиям [10].

Издание вызвало большой интерес среди искусствоведов, художников и любителей живописи. Оно в популярной форме давало представление о непростой судьбе и многолетнем творчестве выпускника Императорской Академии художеств «некласного художника» Ю.М. Пэна, его отношении к искусству, литературе и музыке, позволило взглянуть на современников живописца через призму его широкой и щедрой палитры.

В издании были допущены отдельные неточности, но в целом каталог получил положительную оценку, хотя не обошлось без критики, которая на фоне яркого альбома, вобравшего в себя труд многих профессионалов, выглядела неубедительно.

В 2023 году издательство «Беларусь» решило вернуться к творчеству витебского мастера и выпустило еще один альбом-каталог «Ю.М. Пэн = Yu.M. Pen» тиражом в 1000 экземпляров (составитель Т. Старинская, научные консультанты В. Шишанов, Д. Юрчак). Данное издание по форме и стилю во многом повторило прежние каталоги, но в нем более полно изложены сведения о работах Ю.М. Пэна, хранящихся в музеях республики. В информации к каталогу сообщалось о внесенных изменениях в параметры некоторых картин, а также вновь подчеркивалась необходимость продолжения научных исследований творчества художника [11].

В этой связи позволим высказать ряд замечаний и предложений (безусловно

дискуссионных) относительно сведений, изложенных в трех указанных изданиях.

В пояснениях к каталогам 2016 и 2023 гг. сделан акцент на проблемах в определении названий произведений Ю.М. Пэна, так как опись работ с участием художника, составленная в феврале 1937 года специальной государственной комиссией, по мнению авторов каталогов, до сих пор не выявлена. В то же время о наличии такой описи, хранящейся в Государственном архиве Витебской области, хорошо известно специалистам-архивариусам. Опись проводилась в период с 12 по 17 февраля 1937 года и подписана лично членами комиссии С. Райхманом, А. Бразером, Л. Лейтманом, Е. Мининым [12]. Правда, использовать эту опись в качестве безупречного источника информации весьма затруднительно, поскольку в ней не отражены размеры и другие важные сведения, к тому же допущены многочисленные неточности в фамилиях моделей. В целом опись больше напоминает обычный список работ, хранившихся в квартире художника на момент приезда комиссии. Вот что пояснил в ходе судебного заседания по уголовному делу об убийстве Ю.М. Пэна скульптор Абрам Бразер: проживая в Минске, он узнал от знакомого маляра, что у Пэна воруют картины, поэтому обратился в комитет по делам искусств с предложением переписать его работы, «каб больш ня кралі». С этой целью вместе с Райхманом он был командирован в Витебск, где они привлекли к работе Лейтмана и Минина. Видимо, члены комиссии хотели подсчитать и документально зафиксировать общее количество произведений, не имея целью составления масштабного каталога, что отразилось на низком информационном содержании описи. После гибели Ю.М. Пэна этот документ активно использовался другими комиссиями при инвентаризации художественного наследия мастера, но, к сожалению, с набором тех же неточностей, допущенных при его составлении в феврале 1937 года.

В каталоге 2023 года кроме названий и технических характеристик полотен Ю.М. Пэна отражены сведения о фондах и «движении» картин, начиная с личного собрания Пэна и завершая размещением полотен в современных музеях. При этом неверно указан довоенный период нахождения работ в пэновской галерее. Так, относительно полотен «Автопортрет. Конец 1880-х», «Домик, где родился Пэн. 1886–1890», «Разлив. Конец 1880-х», «У сарая. Конец 1880-х», «Голова лошади. Академический этюд. 1885», «Девушка

с анютиными глазками. 1915–1917» и многих других отмечено, что с 1937 по 1947 г. данные произведения находились в собрании Витебской картинной галереи имени Ю.М. Пэна, хотя, согласно сохранившимся архивным документам, галерея открылась лишь в 1939 году. До этого после смерти художника картины по акту № 43, составленному 4–6 мая 1937 года правительственной комиссией под председательством И. Сурты, были помещены на хранение в Витебский исторический музей «под ответственность директора музея т. Рафалович» [13]. Лишь через два года по предложению Наркомпроса БССР от 26 мая 1939 г. № 0-12 полотна переданы по акту от 29–31 мая 1939 г. в созданную пэновскую галерею [14].

Дальнейшего исследования требуют обстоятельства, связанные со временем написания, техническими параметрами и наименованиями отдельных работ витебского мастера кисти.

В каталоге 2016 года «Ю.М. Пэн = Yu.M. Pen» представлена информация о том, что картина «Старик с пером. 1885?» является живописной репликой офорта Рембрандта «Портрет Самюэля Менассе бен Израэля» (1636). Холст, масло. 106,5х75,0. Аналогичная информация по этой работе изложена в каталоге 2023 года¹. Однако данное утверждение вызывает большие сомнения.

Известно, что Рембрандт был любимым художником Юрия Пэна, который, будучи студентом Императорской Академии, неоднократно копировал работы своего кумира, сумевшего воплотить в чувственных произведениях всю гамму человеческих страстей. В электронной базе многочисленных шедевров великого голландца имеются две самостоятельные работы: живописная картина «Старик с пером» («Старик с палкой»), принадлежащая Музею Галуста Гюльбенкяна (Лиссабон, Португалия), и офорт «Менассе бен Израиль», хранящийся в Рейксмузеум в Амстердаме.

Кто из искусствоведов определил, что работа Ю.М. Пэна «Старик с пером» представляет собой художественную реплику на указанный офорт, в литературе не отражено. В довоенных и послевоенных описях произведений Ю.М. Пэна упоминается картина «Старик с пером», но нигде не сообщается, что это реплика с обозначенного офорта.

В частности, в описи, составленной государственной комиссией в феврале

¹ В научных публикациях и каталогах произведений Рембрандта используются различные варианты перевода имени голландского священника: Самюэль Меннасе бен Израэль, Менаше бен-Израэль, Самюэль Манассе бен Израиль и другие.

1937 года с участием Юрия Пэна, отмечена работа «Копия с Рембрандта» без упоминания имени Самюэля Меннасе бен Израэля [15]. Аналогично в акте от 29.09.1941 о передаче на временное хранение вывезенной из Витебска в Саратов части пэновской галереи отражена работа, имевшая название «Копия Рембрандта — Старик с пером» [16]. В дальнейшем по возвращении картин в Витебск в июне 1946 года также была составлена опись, где под № 139 указана работа «Старик с пером» без какой-либо ссылки на реплику с офорта Рембрандта [17].

Известно, что данный офорт создан в 1636 году и является образцом графического портрета своего времени. Позже портрет оказывается в Эрмитаже и, естественно, привлекает внимание художников и студентов Императорской Академии. Впервые о наличии работы Юрия Пэна под названием «Раввин-бургомистр города Амстердама Менаше бен-Израэль, друг Рембрандта. Копия с картины Рембрандта» упоминается в «Каталоге выставки картин в Витебске 1899 г.», изданном в ноябре 1899 года. Согласно опубликованной информации, на витебской выставке были представлены работы И. Репина, А. Саврасова, Ю. Клевера-отца, Ю. Клевера-сына, К. Каля, А. Боголюбова, П. Соколова и других художников, включая Ю. Пэна, который передал устроителям 20 работ, в том числе данную копию, оценив ее в 350 рублей.

О наличии схожей по названию работы в пэновской коллекции указала и А. Шатских. По ее сведениям «живописная реплика рембрандтовского портрета Самюэля Менассе бен Израэля (1636), исполненного в технике офорта, была некогда представлена Пэном на соискание звания художника в Академии Художеств, а затем долгие годы украшала его мастерскую» [18]. При этом А. Шатских не связывает упомянутый офорт с картиной «Старик с пером» и не отмечает, что офорт имел такое название.

Конструктивные особенности перечисленных работ, техника исполнения, изображенные модели совершенно различны. Поэтому можно сделать вывод, что в период обучения в академии Ю.М. Пэном было сделано несколько копий произведений Рембрандта, в том числе «Старик с пером» и отдельно живописная реплика офорта-портрета Самюэля Менассе бен Израэля, причем дошедшее до нас произведение — это выполненная на высоком профессиональном уровне копия картины Рембрандта «Старик с пером», в связи с чем она хранится в Национальном

художественном музее Республики Беларусь. Достоверная информация о судьбе других пэновских копий шедевров Рембрандта, включая живописную реплику офорта «Портрет Самюэля Меннасе бен Израэля», отсутствует² [7, с. 30–35].

В каталог 2023 года добавлен «Портрет барона Н. Корфа. 1892», хранящийся в фонде Государственного музея истории Санкт-Петербурга. Характерно, что данная работа никогда не относилась к музейному фонду Республики Беларусь, поэтому включение репродукции картины в каталоге произведений Ю.М. Пэна, находящихся в белорусских музеях, вряд ли оправдано. Кроме того, роль витебского мастера в создании этого полотна нуждается в уточнении.

На наш запрос об обстоятельствах приобретения указанной картины главный хранитель Государственного музея истории Санкт-Петербурга В. Коппель прислала информацию, согласно которой отмеченная работа поступила из Государственного Эрмитажа в 1969 году и является **копией с миниатюры неизвестного художника** (выделено нами. — И.Б.). Имеет название «Портрет барона Николая Николаевича Корфа-Крейтцбурга. 1892 г.». Холст, масло, 1710х1080 мм. Внизу справа: Ю. Пэнь. На обороте две надписи на немецком языке. В книге поступлений ГМИЛ 25.11.1969 г. сделана запись о том, что картина «происходит из замка Крейтцбург Витебской губернии (ныне в Латвии)».

В свою очередь заместитель генерального директора Государственного Эрмитажа и главный хранитель С. Адаксина сообщила, что данный портрет находился в Музейном фонде, а затем по акту № 646 от 31.10.1950 г. был передан в Государственный Эрмитаж в отдел истории русской культуры. Картина вписана в инвентарь как «Неизвестный художник втор. пол. XIX в. Портрет барона Ник. Корфа, втор. пол. XIX в.» В 1969 году портрет передан по акту № 421 от 19.06.1969 г. в Государственный музей истории Санкт-Петербурга.

Таким образом, представленная в каталоге 2023 года репродукция картины «Портрет барона Н. Корфа. 1892» не является самостоятельным произведением Ю.М. Пэна, а только копией с миниатюры неизвестного живописца, что снижает ее художественную ценность и требует уточнения при размещении в каталоге и других изданиях.

² Среди копий картин Рембрандта в коллекции Ю.М. Пэна имелась еще одна работа, о наличии которой рассказала внучатая племянница витебского мастера Анны Герштейн. Согласно ее воспоминаниям, в 30-е годы прошлого века в квартире художника она видела очень хорошую копию рембрандтовского «Старика в красном» [19].

К тому же в данном случае речь идет не о портрете Николая Корфа, в имени которого до переезда в губернский Витебск несколько лет проживал Ю.М. Пэн, а о портрете одного из его близких родственников — барона Николая Николаевича Корфа-Крейтцбургского (1823–1864), который являлся сыном барона Николая Николаевича Корфа (1769–1835). Имя Николай в этом древнем роде передавалось из поколения к поколению.

При формировании каталогов произведений Ю.М. Пэна следует исходить из специфики учета произведений искусства в Республике Беларусь, иначе возможны отдельные ошибки.

Так, в предисловии к альбому-каталогу 2016 года отмечается, что «предлагаемое издание представляет все художественные произведения Ю.М. Пэна из Музейного фонда Республики Беларусь». При этом указано, что в фонде находится 223 работы мастера, из которых 183 — хранятся в Витебском областном краеведческом музее, 37 — в Национальном художественном музее Республики Беларусь, 2 — в Национальном историческом музее Республики Беларусь и один живописный портрет — в собрании Могилевского областного художественного музея им. П.В. Масленикова [10, с. 3]. К сожалению, составители каталога не учли работу Юрия Пэна «**Девушка с шалью**», которая хранилась и сейчас находится в ГУ «Музей Белорусского Полесья». В предисловии не указан источник информации о количестве пэновского наследия в нашей стране.

Для уточнения подобной позиции мы обратились в центр Государственного каталога Музейного фонда Республики Беларусь (далее ГКМФ РБ). В поступившем сообщении говорится, что ГКМФ РБ представляет собой совокупность сведений **об особо ценных музейных предметах** (выделено нами. — И.Б.), включенных в Музейный фонд Республики Беларусь. В Государственном каталоге зарегистрировано более 160 тысяч музейных предметов, что составляет далеко не весь основной Музейный фонд республики, который насчитывает около 3 млн единиц. В настоящее время в ГКМФ РБ зарегистрировано только 34 произведения авторства Ю.М. Пэна.

Что касается весьма оригинальной картины «Девушка с шалью», то допущенную ошибку постарались исправить в альбоме-каталоге 2023 года, сообщив, что эта работа с атрибутами: холст, масло, 59х49, — имеет на лицевой стороне справа внизу надпись ПЭНЪ, относится к фонду Музея Белорусского

Полесья (Пинск). Представляется, по образцу комментариев к другим полотнам следовало расширить эту информацию и указать, что до 1937 года портрет находился в коллекции Пэна, с 1937 по 1939 в фондах Витебского исторического музея, с 1939 по 1947 — в собрании Витебской картинной галереи имени Ю.М. Пэна, с 1947 по 1962 — Государственного художественного музея БССР, откуда по информации, предоставленной директором Музея Белорусского Полесья И.Г. Демчуком, в 1962 году поступил в это учреждение. На обратной стороне подрамника имеется регистрационный номер ГХМ БССР. Сведения о модели, позирующей художнику, в учреждении отсутствуют.

Также целесообразно уточнить время написания данного произведения. В каталоге работа отнесена к концу XIX века (1890-е), однако в некоторых источниках указаны иные даты. Например, в довоенном списке картин, находящихся в экспозиции галереи имени Ю.М. Пэна, портрет датирован 1918 годом. Имеются публикации, относящие картину к началу 30-х годов XX века, что обуславливает необходимость дополнительного изучения данной темы.

В каталоги 2006, 2016, 2023 гг. включена работа Ю. Пэна «**Людвиг ван Бетховен**», однако нигде не отражено, что фактически это копия портрета Бетховена работы ныне забытого академика живописи Н. Бодаревского, который в 1889 году получил от директора Московской консерватории В. Сафонова весьма выгодный заказ на создание галереи портретов 14 великих композиторов (включая Бетховена) для нового Большого зала консерватории. Почетный заказ был исполнен к окончанию строительства в 1901 году и, естественно, масштабная работа Н. Бодаревского привлекла внимание российской интеллигенции. Портреты были растиражированы, в том числе в виде почтовых карточек. В частности, подобные открытки-карточки (открытые письма) выпускались в начале XX века в Санкт-Петербурге в издательстве Водовозовой и других издательствах под эгидой Всемирного почтового союза. Видимо, одна из таких черно-белых открыток была использована Юрием Пэном при написании копии портрета Бетховена в собственной цветовой гамме, близкой к полотнам Рембрандта³.

³ Аналогично, с использованием дореволюционной открытки, Ю. Пэном выполнен портрет композитора Фредерика Шопена. Данный портрет, к сожалению, утрачен в годы Великой Отечественной войны, но его изображение вместе с портретом Людвиг ван Бетховена можно видеть на втором плане в интерьере картины художника «Автопортрет. 1924».

На наш взгляд, нуждается в повторном анализе и период создания отмеченной работы (1910-е годы), так как в архиве Саратовского художественного музея им. А.Н. Радищева сохранился акт от 22 августа 1947 года, из содержания которого усматривается, что из этого учреждения в соответствии с телеграммой начальника Белорусского управления по делам искусства возвращены последние семь произведений пэновской галереи, находившихся в Саратове в период Великой Отечественной войны, в том числе «портрет Бетховена, раз. 114x85, холст наклеен на картон, м. слева внизу подпись: “писал Ю.М. Пэн 1921 г.” сохран. плохая: с правой стороны наверху отсутствует значительной величины кусок холста, с левой стороны внизу и наверху также отсутствуют небольшие куски холста, много трещин, холст помят и загрязнен, осыпание красочного слоя» [20].

Если исходить из этого акта, создание указанного полотна датировано (самим художником?) 1921 годом. Неудовлетворительное состояние работы можно увидеть в каталоге 2006 года, но в комментарии к портрету исчез 1921 год. Отмечено: «Людвиг ван Бетховен. 1910-е. Картон, масло. 113x84,5. Слева внизу подпись: Пис. Ю. Пэнъ». Разумеется, при реставрации этой картины следует обратить внимание на наличие даты, указанной в акте от 22 августа 1947 года. Позволительно использовать современные методы изучения картин, включая применение лазерных технологий. Примечательно, что в «Известиях Витебского губисполкома и губкома РКП(б)» от 4 мая 1921 года сообщалось о том, что «в четверг, 5 мая, в Губернском показательном театре состоится симфонический концерт памяти Людвиг ван Бетховена под управлением Н. Малько... Художником Ю.М. Пэном закончен грандиозный портрет Бетховена, который будет находиться на сцене во время заседания» [21].

Имеется необходимость в изменении информации о размере этого произведения, поскольку в отличие от каталога 2006 года (113x84,5), в издании 2016 года указан неверный размер — 134,0x84,5, который автоматически продублирован в проекте 2023 года.

Среди картин Юрия Пэна, включенных в современные издания, одна работа осталась недатированной (даже приблизительно). Речь идет о небольшой акварели «Охотник» (22,8x18,7), которая в 1963 году была передана из Государственного художественного музея БССР в Витебский областной краеведческий музей. Характерно, что в описях 1937–1939 годов работа с таким

названием не упоминается, однако указано несколько акварельных этюдов без конкретных атрибутов. Впервые «Охотник» (24x20) появился в списке, составленном Е. Сумник в 1940 году, но период написания не отражен. Далее в 1941 году эта работа вместе с другими произведениями коллекции Ю.М. Пэна была эвакуирована в Саратов, а после окончания войны возвращена на родину. В искусствоведческой литературе «Охотник» фигурирует вместе с акварелью «Спящий мужчина с книгой», датированной 1900 годами. Возможно, к этому «размытому» периоду следует отнести и данный этюд, тем более что основные акварельные листы Ю.М. Пэна афишированы как произведения, выполненные не позднее 1902 года.

В каталоге 2006 года представлена работа «Портрет старика со свечой» с информацией о том, что искусствовед В. Войцеховская ставит под вопросом авторство Ю. Пэна. В то же время в Витебском художественном музее хранится картина «Последняя суббота», имеющая слева внизу надписи: Ю.М. Пэн, Ю.М. Пенъ, на которой изображен старик со свечой у постели больной пожилой женщины. Сравнение отмеченных работ свидетельствует о том, что «Портрет старика со свечой» является этюдом к полотну «Последняя суббота» и безусловно принадлежит кисти Ю. Пэна.

За период своего существования пэновские полотна неоднократно перемещались для участия в различных выставочных мероприятиях, но особенно пострадали в период Великой Отечественной войны. Значительную работу по их восстановлению проделали художники-реставраторы Ю. Кегелев, В. Веденеев, И. Васильев. Однако только в каталоге 2006 года отражены сведения о реставраторах конкретных картин. В остальных альбомах эта актуальная информация отсутствует.

Заключение. Имя Юрия Моисеевича Пэна стало своеобразным брендом Витебского художественного музея, его визитной карточкой в мир придвинского искусства. Мастер работал на собственной живописной территории, редко покидая принципы реализма, однако сумел оказать значительное влияние на становление большой группы художников и скульпторов, искавших себя в других формах самовыражения. Поэтому издание каталогов произведений Ю.М. Пэна видится важной составной частью непростой и кропотливой работы по исследованию творческих тенденций белорусской художественной эстетики. Дальнейшее изучение

наследия художника, уточнение обстоятельств создания его полотен позволит получить более точное и глубокое представление об истоках формирования Витебской художественной школы как яркого феномена отечественной культуры.

ЛИТЕРАТУРА

1. Картины, находящиеся в экспозиции картинной галереи им. Ю. Пэна // Витебский областной краеведческий музей (ВОКМ). — Н/а 927/4.
2. Картины художника Ю. Пэна, находящиеся в запаснике картинной галереи им. Ю. Пэна // ВОКМ. — Н/а 927/6.
3. Богородский, Н. Юрий Моисеевич Пэн (материалы для его биографии) / Н. Богородский // ВОКМ. — Н/а 927/2.
4. Рывкин, М. Судьба картинной галереи им. Ю. Пэна на фоне документов эпохи / М. Рывкин // Шагалавский міжнародны ежегодник — 2005: сб. ст. — Витебск: Витебская областная типография, 2006. — С. 29.
5. Усава, Н. Справа Пэна / Н. Усава // Мастацтва. — № 7. — 2005. — С. 51.
6. Богачёв, И.Н. К вопросу о судьбе картинной галереи имени Ю.М. Пэна / И.Н. Богачёв // Искусство и культура. — 2023. — № 4(52). — С. 28–36.
7. Матэрыялы да выстаўкі твораў Ю.М. Пэна / Дзярж. маст. музей Рэсп. Беларусь. — Мінск, 1993.

8. Ю.М. Пэн / сост.: В.Н. Кучеренко, И.П. Холодова. — Минск: Беларусь, 2006. — С. 12.
9. Холодова, И. К вопросу об идентификации названий и датировок работ Ю.М. Пэна / И. Холодова // Ю. Пэн і яго час: навук. канф., прысвечаная 100-годдзю заснавання ў Віцебску школы малявання і жывапісу, Віцебск, 23–24 снеж. 1997 г. — Мінск: Медисонт, 2008. — С. 31–35.
10. Ю.М. Пэн = Yu.M. Pen / сост. О.И. Акуневич. — Минск: Беларусь, 2016. — С. 255.
11. Ю.М. Пэн = Yu.M. Pen / сост. Т.А. Старинская. — Минск: Беларусь, 2023. — С. 229.
12. Государственный архив Витебской области (ГАВт). — Ф. 1947. Оп. 1. Д. 79. Л. 26–50об.
13. ГАВт. — Ф. 1947. Оп. 1. Д. 79. Л. 1.
14. ГАВт. — Ф. 1947. Оп. 1. Д. 99. Л. 3–17.
15. ГАВт. — Ф. 1947. Оп. 1. Д. 79. Л. 43.
16. Национальный архив Республики Беларусь (НАРБ). — Ф. 4п. Оп. 47. Д. 2. Л. 40.
17. Фонд «Боголюбовское рисовальное училище и Радищевский музей» (БРУИРМ). — Оп. 5. Ед. хр. 2. Л. 31.
18. Шатских, А. Витебск. Жизнь искусства 1917–1922. Языки русской культуры / А. Шатских. — Москва, 2001. — С. 16.
19. Герштейн, А. Мои воспоминания / А. Герштейн // Мишпоха. — 2000. — № 6(6). — С. 70–72.
20. Ф. «БРУИРМ». — Оп. 5. Ед. хр. 2. Л. 33.
21. Известия Витебского губисполкома и губкома РКП(б). — 1921. — 4 мая.

Поступила в редакцию 05.05.2025

УДК 792.09:7.079(510)

Театральные фестивали в Китае: институциональная эволюция и культурная трансформация

Цзя Шуцзюань

Учреждение образования «Белорусская государственная академия искусств», Минск

В статье анализируются трансформационные процессы, происходящие в театральных фестивалях Китая первой четверти XXI века. Театральный фестиваль рассматривается не только в качестве формы художественного самовыражения, но и как институционализированное пространство межкультурного взаимодействия, механизм национальной репрезентации и инструмент культурной политики. Особое внимание уделено эволюции фестивального института — от идеологически направляемой формы социалистического культурного управления в 1950–1970-х годах до гибридной модели культурного менеджмента в условиях рыночной либерализации и урбанизации. На основе широкого историко-культурного материала прослеживается развитие двух параллельных моделей: государственной системы «народных фестивалей» с ее мобилизационной и просветительской функцией и альтернативного направления малых театров, ориентированных на сценический эксперимент и независимое художественное высказывание. Анализируется роль международных фестивалей как пространств глобального культурного диалога, новых форм кураторства, территориального брендинга и коммерческой капитализации искусства. Автором обоснована мысль о том, что современный театральный фестиваль в Китае выполняет множественные функции — художественные, политические, социальные и рыночные, превращаясь в многослойный механизм символического производства. Он выступает посредником между властью, сценой и обществом, обеспечивая децентрализацию культурной инициативы, циркуляцию новых эстетических форм и переосмысление понятий идентичности и художественной субъектности в условиях глобализованного культурного ландшафта.

Ключевые слова: китайский театральный фестиваль, культурная политика, малая сцена, кураторство.

(Искусство и культура. — 2025. — № 3(59). — С. 29–32)

Theater Festival in China: Institutional Evolution and Cultural Transformation

Jia Shujuan

Education Establishment “Belarusian State Academy of Arts”, Minsk

This article examines the transformative processes occurring in theatrical festivals in China during the first quarter of the 21st century. The theatrical festival is explored not only as a form of artistic expression but also as an institutionalized space of intercultural interaction, a mechanism of national representation, and an instrument of cultural policy. Special attention is paid to the evolution of the festival institution — from an ideologically driven form of socialist cultural governance in the 1950s–1970s to a hybrid model of cultural management shaped by market liberalization and urbanization. Attracting on extensive historical and cultural material, the study traces the development of two parallel models: the state-sponsored “people’s festivals” with their mobilizing and educational function, and the alternative trajectory of small theatre, focused on stage experimentation and independent artistic expression. The article also investigates the role of international festivals as arenas of global cultural dialogue, new forms of curatorship, territorial branding, and the commercial capitalization of art. The article argues that the contemporary theatrical festival in China fulfills multiple roles — artistic, political, social, and economic — emerging as a multilayered mechanism of symbolic production. It acts as a mediator between the state, the stage, and society, facilitating the decentralization of cultural initiatives, the circulation of new aesthetic forms, and the redefinition of identity and artistic subjectivity within a globalized cultural landscape.

Key words: Chinese theatre festival, cultural policy, small stage, curatorship.

(Art and Culture. — 2025. — № 3(59). — P. 29–32)

В условиях глобализации и задач сохранения культурного разнообразия театральные фестивали Китая приобретают значение не только как форма художественного выражения, но и институциональная платформа межкультурного диалога и транснационального сотрудничества. Они становятся механизмом репрезентации многонационального культурного пространства, объединяя различные эстетические традиции и художественные методологии.

В качестве интегративной культурной практики театральные фестивали выполняют медиаторскую роль между локальными сообществами и государственной культурной политикой, формируя атмосферу уважения к этнокультурным различиям и стимулируя выражение самобытных художественных форм национальных меньшинств. Эти мероприятия способствуют обмену сценическими стратегиями, активизируя процессы взаимопонимания и устойчивого партнерства.

Фестивали также функционируют как лаборатории художественного развития: поддерживают молодых авторов, обновляют сценический язык, объединяют режиссеров, драматургов, актеров и музыкантов, формируя трансдисциплинарные модели сотрудничества и совершенствуя коллективное творчество.

Особая роль принадлежит международным фестивалям, которые расширяют границы национального сценического диалога и преобразуют глобальное культурное сознание. Здесь актуализируются социальные и экологические темы, поднимаются вопросы наследия, гуманистических ценностей и устойчивого развития. Эти фестивали становятся каналами выражения транснациональных тревог и идеалов, способствуют сохранению нематериального наследия и солидаризируют культуры в условиях глобальных вызовов.

Цель статьи — выявление трансформационных процессов, происходящих в театральных фестивалях Китая первой четверти XXI века, через анализ их политических, эстетических и рыночных функций, а также определение роли фестивального движения в формировании современной культурной политики, художественной идентичности и локального брендинга в условиях перехода от централизованного культурного регулирования к гибридным формам культурного управления.

Формирование фестивального театра в условиях централизованной культурной политики (1950–1970-е гг.). С 1950-х годов в Китае начал складываться особый тип театральных фестивалей, организованных в рамках централизованной культурной политики.

Эти фестивали, как форма публичных художественных демонстраций, быстро обрели институциональную устойчивость и представляли собой инструмент культурного воспроизводства. Их ключевая особенность заключалась в синтезе художественного перформанса и идеологической функции, что позволило воспринимать их как элемент культурного управления, направленный на формирование нового социокультурного порядка.

Импульсом для развития фестивальной формы стала инициированная государством реформа китайской оперы начала 1950-х годов, провозгласившая цели «изменить людей, изменить оперу, изменить систему» и нацеленная на трансформацию массового эстетического вкуса и формирование нового образа народа — главного субъекта социалистического государства [1]. Первая Национальная конференция по оперному искусству (1952) и Национальная конференция по драме (1956) явились не только форумами демонстрации успехов политики, но и знаковыми событиями институционализации новой формы фестивального театра как механизма утверждения идеологических норм.

Фестивали этого периода подчинялись концепции театра как государственной практики, где эстетика и содержание обслуживали задачи политического просвещения и мобилизации. Переход от «системы занавеса и стола» к «сценарной системе» знаменовал не только техническую модернизацию, но и переход к дисциплинированной театральной модели, согласующейся с культурной стратегией государства [2]. В репертуар включались современные пьесы, воспроизводящие темы индустриализации, коллективизации и революционной борьбы; складывалась единая система художественного производства — от драматургии до сценографии [3]. Таким образом, фестиваль превращался в пространство культурной стандартизации и нормативной репрезентации идеологии.

Как отмечал Чжан Ляньхун, проведение таких фестивалей выполняло ритуальную функцию идеологической консолидации, встраивая театральную форму в механизм легитимации власти [4]. Эта модель определила дальнейшее развитие фестивалей, полностью подчиненных задаче культурного выражения политической воли партии.

С конца 1970-х годов, в контексте реформ и курса на открытость, начался переход от директивного управления культурой к модели стратегического макроуправления, когда поощрялась творческая инициатива при сохранении идеологического контроля.

Поворотным моментом послужила речь Дэн Сяопина на IV съезде китайских писателей и художников (1979), в которой подчеркивалась необходимость отхода от тотального контроля [1]. В 1980 году «Жэньминь жибао» сформулировала новый лозунг «искусство во имя народа и социализма», заменивший прежнюю парадигму «искусство во имя политики» [5].

Малые театры как альтернатива институциональному театру. В 1980–1990-е годы рост числа фестивалей сопровождался снижением влияния театра, вытесняемого массовыми медиа. Как указывал Чжоу Хайпин, драма становилась «искусством меньшинства», нуждающимся в поддержке [6]. Фестивали виделись формой временного оживления культурной сферы и символом государственной заботы.

Ключевым событием стало учреждение в 1987 году Китайского фестиваля искусств, сочетавшего централизованное управление с региональной вариативностью [7]. Введение Премии фестиваля искусств в 2000 году (позднее объединенной с Премией Вэньхуа) превратило фестиваль в инструмент селективной репертуарной политики [8]. Модель «народного фестиваля» воспроизводилась в провинциях и специализированных фестивалях («Рододендрон», «Куньцзюй», «Юэцзюй»), опираясь на общие принципы: государственное финансирование, конкурсный отбор и интеграцию региональных достижений в национальный культурный нарратив.

Шанхайский международный фестиваль искусств (основан в 1999 году) обозначил новый этап: он ориентировался на расширение международного диалога и преодоление дистанции между искусством и зрителем, включая уличные форматы «Art Sky» (с 2014 года), демонстрирующие стремление к вовлечению аудитории.

Несмотря на внешнюю открытость, «народные фестивали» сохраняли выраженную идеологическую функцию, выступая каналом официальной репрезентации и утверждения нормативных ценностей [9]. Их корни восходят к знаменитой формуле Мао Цзэдуна на Яньаньском форуме (1942), где провозглашалось, что искусство должно «служить народу» [10]. Эта установка определила эстетику коллективности и утверждающего художественного мышления.

Как подчеркивал Ван Лиюань, структура фестивалей отражала стремление к «эстетике, синхронизированной с эпохой и укорененной в китайской культуре» [11]. Однако зависимость от государственного финансирования и ориентация на награды нередко способствовали созданию репертуара, не востребованного в рыночной дистрибуции, что усиливало

разрыв между художественным производством и реальной сценической практикой.

В этой ситуации с конца 1980-х годов формируется альтернатива — драма малых театров, вдохновленная западными эстетическими моделями и основанная на эксперименте, минимальных бюджетах и отказе от идеологических установок. Переломным событием стал Первый фестиваль драмы малых театров в Нанкине (1989), где преобладали постановки с автономным художественным языком, критическим сценическим мышлением и стремлением к освобождению от кодифицированных форм. Такие спектакли, как «Абсолютный сигнал», «Бог огня и осенняя девушка», «Сова в доме», знаменовали начало новой театральной волны, ориентированной на исследование и саморефлексию.

Драма малых театров в Китае конца XX века явилась новой моделью художественного производства, характеризующейся гибкостью, мобильностью и независимостью от государственной инфраструктуры. Именно эти качества обеспечили расцвет малых театров в условиях кризиса институциональных форм, утраты интереса публики и стагнации академической сцены.

Двуединая логика театрального пространства: рынок и эксперимент. В 1990-е годы в малых театрах Китая возникло двойное движение: усиление экспериментальных практик под руководством новых лидеров и рост популярности рыночного «народного» репертуара для массовой аудитории. Пободная поляризация стала характерной чертой драматургии малых театров в условиях рыночных преобразований и доминирования массовой культуры.

Пекинский Центральный экспериментальный театр явился ключевым примером нового баланса между авангардом и коммерцией. Возникла жанровая и стилистическая гибкость, отражавшая запросы новой публики. Проведение в 1993 году пекинской выставки малых театров и международного симпозиума подтвердило значение этого сегмента как пространства сценической рефлексии и критического высказывания.

На фоне доминирующей реалистической драмы, ориентированной на эстетику Станиславского, знаковые события — Первый фестиваль малых театров (1989), молодежные показы 1998 года и международная выставка в Шанхае — утвердили малую сцену как альтернативную практику, вступившую в диалог с официальной системой и мировой культурой.

Культурная индустриализация и новые формы фестивального менеджмента. В начале XXI века малая театральная сцена Китая институционализировалась, чему

способствовали изменения культурной политики и запросы городской аудитории. «Беловоротничковая драма» закрепились в театрах мегаполисов, однако быстро проявились ее ограниченность и однотипность.

С насыщением рынка театр смещался к практикам, дистанцированным от потребительской логики. Фестивали приняли многожанровый характер, утрачивая монополию официальных структур. Наблюдалась новые форматы — театральная долина Цзиньань, АСТ-фестиваль, Пекинский фестиваль молодежной драмы и независимые проекты малых театров. Одни превращали театр в витрину городской экономики, иные выдвигали на первый план эксперимент и новые формы художественного взаимодействия.

Приобрела популярность независимая сцена: фестиваль драмы Наньлуогусян, «Сезон осеннего урожая» театральной группы Сянь Ми Цан, основанные на низовом финансировании и социальной рефлексии. После 2010 года фестивали выполняют функции не только художественного обмена, но и городского брендинга и культурной капитализации. Учжэньский театральный фестиваль и Шанхайская долина современной драмы интегрируют искусство с индустриями гостеприимства и потребления.

Региональные администрации и частные организаторы используют фестивали для привлечения инвестиций и репрезентации города. Складывается новая модель менеджмента: город как сцена, где пересекаются экономика, эстетика и урбанистика. Одни фестивали ориентируются на глобальный престиж, другие — на локальные практики. Меняется роль аудитории: зритель уже участник и агент трансформации пространства. Театр стремится к вовлечению и созданию уникального впечатления, что размывает границы между спектаклем, ландшафтом и социальной коммуникацией.

Коммерциализация публичного пространства усиливается: театральные проекты проникают в деловые зоны, становясь инструментами привлечения аудитории и социальной интеграции, что приводит к формализации художественного языка и выравниванию культурной палитры.

Заключение. Современный китайский театральный фестиваль — это не просто форма художественной репрезентации, но сложный механизм символического производства, сочетающий государственные стратегии, рыночную эффективность и поиски новых форм. Его эволюция отражает переход от централизованного идеологического инструмента к гибкой системе культурной артикуляции, отвечающей вызовам глобализации и урбанизации.

Фестиваль драмы сегодня есть медиатор между властью, сценой и обществом, площадка эксперимента и инструмент территориального брендинга, формирующий образ «современного Китая». В эстетическом измерении фестивали открывают пространство для новых драматургий, эксперимента и разрушения традиционных форм. В рыночной плоскости фестиваль становится элементом инфраструктуры культурной экономики и городского маркетинга.

Сдвиг масштаба от центра к периферии и национального к локальному встраивает фестивали в новую культурную топографию, где региональные инициативы обретают глобальное звучание. В настоящее время театральный фестиваль — это институционализированная практика и форма самовыражения в условиях постидеологической трансформации, отражающая и создающая социальные процессы, переосмысливающая понятия художественной ценности, власти и культурной субъектности.

ЛИТЕРАТУРА

1. 张炼红. 历练精魂: 新中国戏曲改造论 / 张炼红. 上海书店出版社, 2019. — 233 p. = Чжан Ляньхун. Закаленный дух: трактатка реформирования традиционной китайской оперы в Новом Китае / Чжан Ляньхун. — Шанхай: Шанхайский книжный магазин, 2019. — 233 с.
2. 傅谨. 20世纪中国戏剧史: 下册 / 傅谨. 中国社会科学出版社, 2017. — 427 p. = Фу Цзинь. История китайского театра XX века: в 2 т. / Фу Цзинь. — Пекин: Китайские общественные науки, 2017. — Т. 2. — 27 с.
3. 第一届全国话剧观摩演出会定三月一日在首都举行 // 剧本. — 1956. — № 2. = Первая национальная конференция по наблюдению и исполнению драматических произведений состоится 1 марта в столице // Цзюэнь. — 1956. — № 2.
4. 文化部举办话剧观摩演出 // 中国戏剧. — 1960. — № 4. = Министерство культуры проводит смотровой показ драматических спектаклей // Китайская драма. — 1960. — № 4.
5. 人民日报社论编辑部. 文艺是为人民服务为社会主义服务的 // 人民日报. — 1980. — 7月26日. = Искусство служит народу и социализму // Жэньминь жибао. — 1980. — 26 июля.
6. 周海平. 剧场的边缘化与剧场性反弹 / 周海平. 复旦大学出版社, 2003. — 212 p. = Чжоу Хайпин. Маргинализация театра и театральный отклик / Чжоу Хайпин. — Шанхай: Фуданьский университет, 2003. — 212 с.
7. 王翀. 戏剧节与中国当代表演艺术的再构 / 王翀. 文化艺术出版社, 2018. — 288 p. = Ван Чун. Театральный фестиваль и реконструкция современного исполнительского искусства Китая / Ван Чун. — Пекин: Культура и искусство, 2018. — 288 с.
8. 中国文化和旅游部. 中国艺术节制度建设研究报告 / 中国文化和旅游部. —北京: 中国文化和旅游部, 2020. — 87 p. = Министерство культуры и туризма КНР: отчет об институциональном строительстве системы фестиваля искусств Китая. — Пекин: Министерство культуры и туризма КНР, 2020. — 87 с.
9. 姜长春. (编). 中国艺术节实证研究报告 / 姜长春, 傅才武. 中国社会科学出版社, 2012. — 242 p. = Цзян Чанчун. Эмпирический исследовательский отчет о китайских художественных фестивалях / Цзян Чанчун, Фу Цайу. — Пекин: Китайские общественные науки, 2012. — 242 с.
10. 毛泽东. 在延安文艺座谈会上的讲话 / 毛泽东. 人民出版社, 1973. — 56 p. = Мао Цзэдун. Речь на Яньаньском форуме по литературе и искусству / Мао Цзэдун. — Пекин: Народная литература, 1973. — 56 с.
11. 王丽媛. 让好作品“留得住”“传得开” // 中国文化报. — 2016. — 10月25日. = Ван Лиюань. Пусть хорошие произведения сохраняются и широко распространяются / Ван Лиюань // Новости культуры Китая. — 2016. — 25 окт.

Поступила в редакцию 22.05.2025

Историческая драма как форма художественного нарратива: идеология, историческая реконструкция и поэтика символического действия

Ху Лэ

Учреждение образования «Белорусская государственная академия искусств», Минск

Статья посвящена анализу китайской исторической драмы как особой формы художественного нарратива, в которой репрезентация прошлого осуществляется не путем документального воссоздания, а посредством художественной интерпретации. Исследование опирается на идеи нарратологии, герменевтики, нового историзма, а также на концепцию «политического бессознательного» Ф. Джеймсона, в рамках которой историческая драма трактуется как символическое действие, обнажающее скрытые идеологические установки. Особое внимание уделяется взаимодействию между исторической достоверностью и вымыслом, роли стилизации и авторской позиции в процессе создания драматического текста. Показано, что историческая драма не является нейтральной формой воспоминания, а представляет собой активный механизм конструирования коллективной памяти и выражения идеологических конфликтов. Художественная форма становится носителем исторического конфликта, культурных кодов и актуальных смыслов, формируя эстетическую модель прошлого, соотносимую с настоящим. На примерах китайской драматургии XX века, в частности произведений Го Можо, раскрываются особенности драматургической обработки исторического материала и механизмы его символической актуализации. Автором доказывается, что жанр исторической драмы выполняет не только эстетическую, но и социальную функцию, являя собой пространство интерпретации, проекции и переосмысления исторического опыта.

Ключевые слова: китайская историческая драма, нарратив, историческая реконструкция, идеология, политическое бессознательное, культурная поэтика, художественный вымысел.

(Искусство и культура. — 2025. — № 3(59). — С. 33–37)

Historical Drama as a Form of Artistic Narrative: Ideology, Historical Reconstruction and Poetics of Symbolic Action

Hu Le

Education Establishment “Belarusian State Academy of Arts”, Minsk

The article focuses on the analysis of Chinese historical drama as a distinct form of artistic narrative, in which the representation of the past is achieved not through documentary reconstruction but through artistic interpretation. The study draws on the theories of narratology, hermeneutics, new historicism, as well as Fredric Jameson’s concept of the “political unconscious”, within which historical drama is viewed as a symbolic act that reveals hidden ideological structures. Particular attention is paid to the interplay between historical authenticity and fiction, the role of stylization, and the author’s position in shaping the dramatic text. The article demonstrates that historical drama is not a neutral form of recollection, but an active mechanism for constructing collective memory and expressing ideological tensions. Artistic form becomes a vehicle for historical conflict, cultural codes, and contemporary meanings, shaping an aesthetic model of the past that resonates with the present. Through examples from the 20th-century Chinese drama, especially the works of Guo Moruo, the article explores the dramaturgical treatment of historical material and the mechanisms of its symbolic actualization. It argues that the genre of historical drama fulfills not only an aesthetic but also a social function, becoming a space for interpretation, projection, and the rethinking of historical experience.

Key words: Chinese historical drama, narrative, historical reconstruction, ideology, political unconscious, cultural poetics, artistic fiction.

(Art and Cultur. — 2025. — № 3(59). — P. 33–37)

Историческая драма занимает особое место в системе театральных жанров, объединяя документальность и художественный вымысел, память и интерпретацию, факт и смысл. Это особый вид драмы, который не только воспроизводит исторический материал, но и преобразует его в соответствии с идеологическими, эстетическими и нарративными установками эпохи. Жанр исторической драмы становится пространством пересечения различных форм исторического сознания, художественных кодов и культурных стратегий.

В китайской научной традиции внимание сосредоточено на соотношении исторической достоверности и художественной правды, взаимодействии жанра с социальной реальностью, идеологией и современностью. В ряде исследований анализировались также марксистские подходы, в том числе интерпретация писем К. Маркса и Ф. Энгельса к Ф. Лассалю, где рассматривались вопросы эволюции жанра, его связи с трагедией, а также особенности драматургии Шекспира и Шиллера.

Однако, несмотря на широту методологических подходов, исследования часто ограничивались эпистемологической перспективой, оставляя в стороне структурно-поэтический аспект драмы как нарратива. В результате историческая драма воспринималась преимущественно как иллюстративный жанр, лишенный эстетической автономии, что препятствовало ее восприятию как объекта нарратологического анализа в современной гуманитарной методологии.

Данная работа направлена на восполнение этой теоретической лакуны путем осмысления исторической драмы как особого типа художественного нарратива. Такой подход позволяет, с одной стороны, расширить представления о жанровой специфике исторической драмы за пределы функциональных и идейно-тематических границ, а с другой — выявить механизмы взаимодействия исторического нарратива с системой современных культурных кодов и идеологических выражений. Через нарратологическую призму историческая драма раскрывается как пространство множественных голосов, конфликтующих смыслов, размытых ценностных ориентиров и символической интерпретации прошлого.

Цель статьи — теоретическое обоснование китайской исторической драмы как особой формы художественного нарратива, в которой историческое содержание не воспроизводится в виде документальной реконструкции,

а интерпретируется через поэтику символического действия.

Историческая драма как нарративная форма. Историческая драма предстает особой нарративной конструкцией, где прошлое репрезентируется в первую очередь не в качестве документальной хроники, а художественной интерпретации в рамках определенной культурной парадигмы. Нарратив, по мысли П. Рикера, делает время «человеческим», организуя его через повествование [1, с. 52]; в этом контексте драма выступает специфической формой артикуляции исторического опыта. Несмотря на классическое разграничение драмы и эпоса (Аристотель, Белинский), современная нарратология (Женнет, Чатман) признает драму полноправной нарративной формой с медиальной спецификой: действия и диалоги замещают эпическое повествование [2].

Таким образом, историческая драма не воспроизводит историческую действительность, а осмысляет ее, представляя прошлое через идеологии, жанровые ожидания и культурную память. По С. Гринблатту, история в литературе не есть отражение, а селекция и стилизация, которые подчинены логике культурного дискурса [3]. История всегда существует в двух измерениях — как факт и как нарратив; доступ к ней возможен только в языке, который превращающем события в интерпретацию [4]. Поэтому историческая драма — это не просто сценическое произведение, но текст, формирующий коллективное воображение о прошлом.

С точки зрения герменевтики история никогда не является объективной реконструкцией: она всегда концептуализирована. Историк, как резюмирует Яо Цзяньбинь, не открывает, а конструирует прошлое [5]. Нарратив, по Ф. Джеймисону, не только транслирует, но и вызывает интерпретацию, скрывая под поверхностным слоем глубинный идеологический смысл [6]. Историческая драма как форма символического действия требует не описания, а герменевтической интерпретации.

Семантика истории — многоуровневое явление, включающее: 1) событие (онтологический уровень), 2) документ (научный уровень), 3) интерпретацию (философский уровень), 4) художественное высказывание. Историческая драма принадлежит именно последнему уровню — она не воссоздает прошлое, а предлагает его многоплановую интерпретацию. По мнению Чжу Дунлиня и Ван Вэньина, задача исторической драмы состоит

не в воспроизведении, а в глубокой научной и художественной интерпретации истории [7].

Современное историко-драматургическое мышление предполагает высокую степень исторического и культурного самосознания. Историческая драма не реконструирует прошлое буквально, а актуализирует его, превращая в художественную модель, через которую проговаривается нынешний опыт. Она не столько воссоздает, сколько интерпретирует, наполняя сюжеты универсальными кодами, соотносимыми с состоянием коллективного сознания. В этом смысле драма, обращаясь к прошлому, становится пространством репрезентации настоящего — его ценностей, тревог, идеологических направлений. Ее эстетическая значимость определяется не точностью фактов, а способностью «кристаллизовать» сегодняшнее мироощущение в образах, событиях и конфликтах прошлого.

Без этой связи с настоящим, понимаемым как комплекс ментальных и эмоциональных установок, историческая драма утрачивает органичность и превращается в формальную реплику. Только через синтез исторического и актуального драматург способен преобразовать прошлое в живую театральную ткань.

Поэтика символического действия. Как особый тип высказывания, историческая драма основывается на триединстве: историческая реальность — как структура и фон, художественный вымысел — как инструмент авторской трансформации и стилистическая репрезентация — как медиум смыслового воплощения. Их взаимодействие формирует диалектическую напряженность между документальным и фиктивным, задавая жанру выразительную силу.

На уровне исторической составляющей важно различать историческую реальность и историческую достоверность. Первая отсылает к фактам как таковым, вторая — к их концептуальной структуре, макроуровневым закономерностям, придающим драматургии смысловой каркас. Как отмечает Сюэ Жоолинь, историческая достоверность «вбирает в себя структурное ядро — фон, причинность и движущие силы исторического процесса», создавая тем самым потенциально эстетическую модель [8]. Именно эта модель становится основой художественного осмысления и интерпретации прошлого, включенного в культурный диалог и общественное самопонимание.

Историческая драма существует в пространстве диалога между фактографией

и художественным воображением. Историческая реальность ориентирована на микроуровень: верификацию событий, хронологическую точность, достоверность лексики и поведенческого кода — все то, что образует контекстуальную ткань «малой истории». Но художественная форма требует переработки материала. Цянь Чжуншу замечал, что даже историк, стремящийся к точности, реконструирует психологические и ситуационные параметры событий, прибегая к художественному воображению [9]. По Чжану Гэну, драматург должен восполнять лакуны документального нарратива средствами вымысла не для подмены фактов, а ради обобщения и выразительности [10].

Еще более радикально высказывался Д. Дидро: задача драматурга — не следовать истории, а воображать, усиливать, структурировать эмоционально правдоподобное [11]. Х. Уайт философски обосновал означенную позицию, утверждая, что история и литература едины по структуре: обе организуют смысл через нарратив [12]. Это стирание границ между «фактами» и «вымыслом» отразилось в стилистической типологии исторических драм: строгие (основанные на хронике), нестрогие (опирающиеся на исторические модели) и вымышленные — как формы эстетической философии времени.

Развитие жанра в Китае с эпохи движения 4 мая, особенно в 1930–1940-х годах, было связано с задачей культурного самоопределения. Тогда историческая драма оформилась в рамках хуадзюй — светской прозовой драмы, отличной от музыкально-оперных форм. Важным критерием принадлежности к жанру стал тип нарратива: отказ от пересказа мифов, легенд и классики в пользу рефлексии над историческим процессом. По этой причине революционные пьесы и переработки оперного репертуара исключаются из сферы анализа.

Три пика в истории жанра в Китае отражают его связь с социокультурным контекстом: антияпонская мобилизация 1930–1940-х годов, идеологическая кампания 1958–1962 годов и постмодернистский эксперимент конца XX века. В каждом случае историческая драма служила осмыслению современности через фигуры прошлого. Указанная установка была институционализирована на уровне культурной политики: Мао Цзэдун подчеркивал необходимость «не отрезать себя от истории», видя в ней источник для современного движения. В такой способности исторической драмы быть языком актуального мышления

о прошлом и заключается ее художественная и социальная значимость.

Историческая драма неизбежно балансирует между фактографией и вымыслом, и именно это напряжение придает жанру его эстетическую выразительность. Даже при опоре на документы структура нарратива неизбежно включает элементы воображаемого.

Идеологическая структура драмы. Данная траектория колебания не случайна: она определяется взаимодействием трех переменных — исторического факта, актуального контекста и субъекта-драматурга. Историческая драма не просто реконструкция событий, а художественная реакция на их культурно закрепленную интерпретацию. Исторический факт выступает условным стимулом для авторской рефлексии, а фикция — формой художественного осмысления истины.

Значимость исторической драмы определяется не соотношением правды и вымысла, а способностью структурировать коллективное воображение прошлого, вызывать соприутствие и эмоциональную сопричастность. Нарративная организация исторического материала связана с идеологическим содержанием формы. По Ф. Джеймисону, форма не нейтральна: она есть содержание, результат символической переработки социальных противоречий [6]. Искусство предлагает мнимые решения неразрешимых конфликтов, в этом и состоит его идеологическая функция.

Историческая драма, несмотря на документальность, никогда не свободна от риторических стратегий, селективных акцентов и культурных клише. Следуя источникам, автор интерпретирует, а значит, встраивает в текст коды эпохи, превращая форму в носителя «политического бессознательного». В свете идей нового историзма история — текстуально опосредованная реальность, конструируемая языком и идеологией [3].

Концепция идеологического анализа Ф. Джеймисона представляет трехуровневую модель интерпретации: на первом уровне текст — воображаемое решение противоречий социальной структуры; на втором — выражение классового происхождения индивидуального дискурса; на третьем — арена столкновения идеологических систем, вызванного асинхронностью общественного развития [6]. Все три уровня интегрирует принцип: форма не просто носитель, но производитель идеологии.

Историческая драма — репрезентация отсутствующего: прошлого, которое нельзя

пережить напрямую и которое реконструируется через текст. История — интерпретированная и идеологически закодированная реальность, воссоздаваемая в нарративе и театральной форме. Драма символически рождает прошлое, встраивая в действие «политическое бессознательное» — скрытый идеологический вектор высказывания [6, с. 67–68].

На первом уровне пьеса воплощает кодовые структуры эпохи: социальные модели, ментальные установки и эстетические конвенции. На втором — выступает актом социального символического действия, подтверждающим или подрывающим идеологемы. Выбор сюжетов, конфликтов и персонажей — акт идеологического позиционирования. На третьем уровне фиксируется дихотомия: реальное и воображаемое разрешение конфликтов, где невозможное в действительности реализуется в символическом пространстве сцены.

Психоаналитическая модель трактует это как культурную форму сублимации. По Ф. Джеймисону, художественное произведение — механизм выражения и подавления, в котором скрытые импульсы обретают разрешенные символические формы. Любое обращение к истории в драме — переработка прошлого в соответствии с идеологическими ожиданиями настоящего. По Дун Цзяню и Ма Цзюньшаню, историческая драма строится на принципах достоверности, историзма и актуализации [13].

Р. Вагнер вводит понятие «отраженный резонанс»: историческая драма — критическая интервенция в современность через реконструкцию прошлого. В 1950–1960-е годы китайские авторы конструировали фигуры прошлого как идеологические контрапункты настоящего, используя исторические сюжеты для проекции будущего [14]. Жанр служил не археологией, а политической фантазией — утопической моделью социокультурного порядка.

Заключение. Следовательно, историческая драма представляет собой не просто жанровую форму, а «значимую форму» (form with meaning), где сочетаются структура репрезентации, идеологическое напряжение и утопическое стремление. Она не только транслирует содержание, но и структурирует восприятие, предлагая модель интерпретации исторической реальности. Анализ драмы как идеологической формы требует изучения ее нарративных стратегий, символических структур и формальных решений —

именно через них эстетическое и идеологическое соединяются в едином механизме осмысления истории.

ЛИТЕРАТУРА

1. Ricoeur, P. *Memory, History, Forgetting* / P. Ricoeur. — Chicago: University of Chicago Press, 2004. — XVII, 642 p.
2. Genette, G. *Narrative Discourse: An Essay in Method* / G. Genette. — Ithaca: Cornell University Press, 1980. — 285 p.
3. Greenblatt, S. *Renaissance Self-Fashioning: From More to Shakespeare* / S. Greenblatt. — Chicago: University of Chicago Press, 1980. — VIII, 256 p.
4. Ricoeur, P. *Time and Narrative. Vol. 1* / P. Ricoeur. — Chicago: University of Chicago Press, 1984. — XI, 274 p.
5. 姚建斌: 《意识形态, 作为马克思主义阐释学的核心》, 《文艺理论与批评》2003年第2期. = Яо Цзяньбинь. Идеология как ядро марксистской герменевтики / Яо Цзяньбинь // Теория и критика литературы и искусства. — 2003. — № 2. — С. 24–29.
6. Jameson, F. *The Political Unconscious: Narrative as a Socially Symbolic Act* / F. Jameson. — Ithaca: Cornell University Press, 1981. — XI, 301 p.
7. 朱栋霖、王文英: 《戏剧美学》, 南京: 江苏文艺出版社, 1991年, 第297页. = Чжу Дунлинь. Эстетика драмы / Чжу Дунлинь, Ван Вэньин. — Нанкин: Изд-во литературы и искусства Цзянсу, 1991. — 309 с.

8. 薛若琳: 《谈历史剧》, 《中国文化报》, 2002年4月2日. = Сюэ Жоолинь. Размышления об исторической драме / Сюэ Жоолинь // Чжунго вэньхуа бао. — 2002. — 2 апр.

9. 钱钟书: 《管锥篇》(第1册), 北京: 中华书局, 1983年, 第166页. = Цянь Чжуншу. Гуаньчжуй бянь. Т. 1 / Цянь Чжуншу. — Пекин: Чжунхуа шуцзюй, 1983. — 218 с.

10. 张庚: 《古为今用—历史剧的灵魂》, 《张庚戏剧论文集》, 北京: 文化艺术出版社, 1984年, 第286页. = Чжан Гэн. Использовать старое во имя нового — душа исторической драмы / Чжан Гэн // Сборник статей о драме. — Пекин: Изд-во культуры и искусства, 1984. — 391 с.

11. 狄德罗: 《论戏剧艺术》, 《文艺理论译丛》(第1期), 北京: 人民文学出版社, 1958年, 第169–170页. = Дидро, Д. О драматическом искусстве / Д. Дидро // Сб. «Переводы по теории литературы», вып. 1. — Пекин: Народное литературное изд-во, 1958. — 419 с.

12. White, H. *Metahistory: The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe* / H. White. — Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1973. — 448 p.

13. 董健、马俊山: 《戏剧艺术十五讲》, 北京大学出版社, 2004年, 第60–61页. = Дун Цзянь. Пятнадцать лекций о драматургии / Дун Цзянь, Ма Цзюньшань. — Пекин: Изд-во Пекинского ун-та, 2004. — 189 с.

14. Wagner, R.G. *The Contemporary Chinese Historical Drama: Four Studies* / R.G. Wagner. — Berkeley: University of California Press, 1990. — Chapter 4. — P. 239–246.

Поступила в редакцию 20.05.2025

Народный клуб художников «Ренессанс»: история, традиции и современность

Качанова Н.А.

Оршанская городская художественная галерея В.А. Громыко — филиал учреждения культуры «Музейный комплекс истории и культуры Оршанщины», Орша

Автор анализирует деятельность и творчество народного клуба «Ренессанс», который был создан в 1975 году в Оршанском регионе и функционирует до настоящего времени. С работой народного клуба и творчеством входящих в его состав художников связаны ярчайшие страницы культуры Оршанщины. В статье изложен материал об истории создания и традициях коллектива. Отражена многогранная выставочная деятельность представителей «Ренессанса». Рассматриваются различные аспекты взаимодействия профессионального и народного творчества на примере его деятельности.

В 1980 году клубу «Ренессанс» было присвоено почетное звание «народный любительский коллектив», которое он неоднократно успешно подтверждал. Одновременно он известен профессиональными художниками, выпускниками художественных отделений различных учреждений высшего образования. В состав «Ренессанса» входят члены ОО «Белорусский союз художников». На выставках клуба наряду с полотнами профессиональных мастеров искусства экспонируются произведения представителей наивного искусства, чье творчество подкупает своей искренностью. Значимым моментом стало образование в 1990 году на базе клуба творческого объединения «Оршица».

Автором раскрываются особенности творчества и жанровое разнообразие полотен художников, традиции и современность клубного объединения.

Ключевые слова: народный клуб художников «Ренессанс», художественное объединение, клубное объединение, художественная жизнь, Орша, традиции, выставки, наивное искусство, инситное искусство, самодеятельные художники, профессиональные художники, современное белорусское искусство.

(Искусство и культура. — 2025. — № 3(59). — С. 38–42)

Renaissance Public Club of Artists: History, Traditions and Modernity

Kachanova N.A.

Orsha City V.A. Gromyko Art Gallery — Branch of Culture Establishment “Orsha District History and Culture Museum Complex”, Orsha

The author analyzes the activities and creativity of the Renaissance Public Club, which was established in 1975 in Orsha District and is still functioning. The brightest pages of the culture of Orsha District are connected with the activities of the Public Club and the work of its artists. The article presents material about the history of the club's creation, traditions, and activities. The multifaceted exhibition activities of the representatives of the Club are reflected. Various aspects of the interaction of professional and folk art are considered using the example of the Club activities.

In 1980, the Renaissance Club was awarded with the honorary title of “national amateur collective”, which it has repeatedly successfully confirmed. Together with amateurs, professional artists, graduates of art departments of various higher education establishments work in it. Renaissance also includes members of the NGO Belarusian Union of Artists. Along with paintings by professional artists, the Club exhibitions feature works by representatives of naive art, whose work impresses with its sincerity. A significant moment was the formation in 1990 on the basis of the Club of Orshitsa creative association.

The article reveals the features of creativity and the genre diversity of artists' works, traditions and modernity of the club association.

Key words: Renaissance Public Club of Artists, art association, club association, art life, Orsha, traditions, exhibitions, naive art, insit art, amateur artists, professional artists, modern Belarusian art.

(Art and Cultur. — 2025. — № 3(59). — P. 38–42)

Народные клубы художников — уникальные организации, которые объединяют художников и любителей искусства для изучения и обмена опытом. Оршанский клуб художников «Ренессанс» — действующая организация в регионе, ориентированная на развитие местного художественного сообщества, которая представляет содружество живописцев, графиков, резчиков и мастеров декоративно-прикладного искусства, талантливых, одаренных и самобытных. С работой народного клуба и творчеством входящих в его состав художников связаны ярчайшие страницы культуры Оршанщины.

Цель статьи — выявить важные этапы за период существования клуба, проанализировать творчество представителей клуба и их вклад в культуру Оршанщины.

Во второй половине XX века народные клубы сыграли значительную роль в развитии творчества. Эти организации стали площадками для самовыражения и формирования культурной идентичности для разных слоев населения, местом встречи людей с общими интересами. Смешение различных стилей и традиций в клубах способствовало возникновению новых форм искусства. Участники могли экспериментировать и адаптировать традиционные элементы к современным условиям, что привело к появлению новых жанров и направлений. Народные клубы встраивались в культурное пространство того времени и способствовали развитию творчества, поддерживая разнообразие и доступность культуры для всех слоев общества.

На базе Дворца культуры льнокомбината в 1974 году появилось объединение художников, а спустя небольшой промежуток времени отдел культуры предложил создать официальный городской клуб художников и народных мастеров в г. Орше. В результате в далеком 1975 году было проведено собрание и принято решение о создании официального объединения оршанских художников, которое было названо «Ренессанс» [1]. Название подразумевало ориентацию на возрождение культурных традиций древнего г. Орши и белорусской национальной школы живописи.

На протяжении всего периода своего существования клуб вел активную выставочную деятельность, принимал участие в культурной жизни города. Мероприятия одно время проводились в помещении выставочного зала, который был создан в 1989 году именно благодаря клубу «Ренессанс», а работы участников клуба первыми украсили его стены.

У истоков клуба стояли такие активисты и инициаторы, как Юрий Криков и Борис Орлов. Это «на их безудержном энтузиазме и жертвенной любви к искусству создавалось творческое объединение» [1]. В разные годы коллектив возглавляли Борис Иванов, Сергей Фомченко, Александр Шакутин и Анатолий Журавлёв. Это имена тех, для кого Орша и Оршанщина не только пометка в биографии, а и творческая память, так или иначе запечатленная в их произведениях.

Клуб «Ренессанс» расширялся, приходила начинающая в искусстве молодежь. В 1980 году клубу было присвоено почетное звание «народный любительский коллектив», которое он неоднократно успешно подтверждал. Вместе с любителями в нем работают профессиональные художники, выпускники художественных отделений различных учреждений высшего образования. В состав «Ренессанса» входят члены ОО «Белорусский союз художников» (Борис Иванов, Анатолий Марышев и Анатолий Журавлёв). Наряду с полотнами профессиональных художников выставляются работы представителей наивного искусства, чье творчество подкупает своей искренностью.

Значимым моментом стало образование в 1990 году на базе клуба творческого объединения «Оршица», название которого возникло от названия реки, украшающей древний город. Главным критерием объединения художников послужило духовное единство эстетических и культурных взглядов по многим проблемам современного искусства. Инициатором «Оршицы» выступил художник А. Журавлёв. Сегодня роль куратора возложена на витебскую художницу Антонину Фалей [2].

Традиции пленэрной живописи в творчестве Б. Орлова и Ю. Крикова. Представитель старшего поколения художников — Борис Петрович Орлов в 52 года стал жителем г. Орши и руководителем художественной мастерской льнокомбината, занимавшейся разработкой рисунков для ткани. С выходом на пенсию в 1970-е годы он вплотную занялся масляной живописью для «души». Эти годы были чрезвычайно плодотворны для творчества Орлова. Народный театр, частые встречи с природой, рисование — этим было занято всё свободное время [3, с. 4]. В его ранних пейзажах ощущается колористическая аскетичность и сюжетная простота. Преимущественно это пленэрные композиции с изображением природного ландшафта в разные времена года.

Юрий Павлович Криков в искусство пришел в 24 года, после армии, участвовал в городских и областных выставках. «Художник

оставался верным реализму. Между собой оршанские деятели искусства называли его местным Левитаном или Шишкиным. В качестве центральной темы своего творчества Юрий Павлович выбрал природу. (...) Каждую свободную минуту художник отводил на этюды. Он обошел с этюдником все окрестности Оршанщины, знает все ее заповедные места» [4, с. 2]. Его полотна, написанные в реалистичной манере, запечатлели немногочисленные сохранившиеся исторические святыни.

Реалистические традиции и их интерпретация в творчестве художников клуба. Среди представителей этого направления прежде всего следует назвать Александра Эдуардовича Шакутина. Наиболее интересной является его батальная композиция «Переход наполеоновских войск через реку Днепр в Орше. 1812 год» (1996). На картине художник запечатлел отступление наполеоновской армии. В произведении А. Шакутина движение показано справа налево, параллельно плоскости холста, оно воспринимается как движение вспять, олицетворяющее изгнание наполеоновских войск. В левой части картины автор изобразил французского императора Наполеона Бонапарта со спины, в полный рост, в зеленой шинели и черной двуголке, который печально взирает с берега реки на остатки своей армии.

Александру Леонидовичу Башкову, чтобы передать величие и радость бытия, нет необходимости использовать внешние эффекты, искать «поэтические места», он всего лишь пишет совершенно обычный уголок природы, каких много в Беларуси. Художнику хорошо удается разработка цветового строя картины. Произведения Александра Башкова пронизаны солнцем, светом, воздухом и настроением.

В тонкой лессировочной технике письма маслом работает Светлана Денисова. Ее пейзажи пронизаны легкостью и трепетом. Необычно выполнен художницей «Осенний вальс». На картине запечатлена прогулка в осеннем лесу, момент, когда подняв голову вверх, можно увидеть, что прямо на тебя, медленно кружась, как будто в вальсе, падают разноцветные листья, освещенные ярким солнцем.

Александр Викторович Шилко — мастер пейзажа и натюрморта. Свежо и празднично смотрятся его натюрморты с луговыми цветами — «Васильки и ромашки» (2009), «Полевые цветы» (2013), «Луговые цветы» (2016).

Талантливый художник и скульптор из г. Толочина Юрий Викторович Поляков работает в области монументальной, парковой и станковой скульптуры. Вместе с архитектором

Леонидом Шуваевым, скульптором Вадимом Лобачевским и Юрием Поляковым создан мемориальный комплекс в деревне Озерцы — «Землякам, не вернувшимся с войны» (1988). Это бетонные ворота, где мать с детьми ждут домой возвращения своих близких с фронта. А рядом на плитах десятки имен погибших за Родину солдат [5].

В «Портрете И.А. Стратоновича» (2019) Александр Евгеньевич Кожемяко запечатлел бывшего городского голову города Орши. Это погрудное изображение чиновника, который трудился в оршанском городском управлении, после октября 1917 г. преподавал историю, работал в банке Витебска. Благодаря исключительной инициативе и неисчерпаемой энергии Ивана Андреевича в Орше были открыты Алексеевская женская гимназия, реальное училище, городская Пушкинская библиотека. Художнику удалось создать выразительный образ и передать характер модели.

Реалистичные традиции отражает в своих монументальных композициях в стилистике стрит-арта молодой представитель клуба «Ренессанс» Дмитрий Игоревич Толкачев. За период творческой деятельности автор создавал работы в различных жанрах, но в качестве доминирующего можно выделить именно портрет. Самая известная в Орше работа Дмитрия Толкачева — портрет Владимира Семеновича Короткевича на торце многоэтажного дома № 2 по улице Жан-Поля Марата. Мурал появился в 2020 году к 90-летию со дня рождения классика белорусской литературы по инициативе бизнесмена и мецената Андрея Балабина, который выкупил дом у родственников писателя в октябре 2018 года. В нем Владимир Короткевич написал одно из самых известных произведений — «Дзікае паляванне караля Стаха» [6].

Мастер кисти Владимир Владимирович Батура создал не одну сотню работ, выполненных в различных жанрах. В портретных композициях художника можно выделить образы Владимира Короткевича и Владимира Высоцкого к которым В. Батура обращается на протяжении всей своей творческой жизни. Среди композиций «Портрет Владимира Короткевича» (1991), «Юность Короткевича» (2009), «В. Короткевич» (2015). Многие созданные живописцем портреты находятся в Оршанском музее Владимира Короткевича.

Самодеятельный художник Владимир Михайлович Житнов по образованию профессиональный спортсмен, яркий актер, поэт, музыкант к своему творчеству относится с любовью и большой ответственностью. В 1974 году

им было создано более 50 портретов участников Великой Отечественной войны из города Орши, которые В. Житков дарил ветеранам, вместе со стихами собственного сочинения.

Живописные произведения художника-любителя из Барани Владимира Викторовича Гурченкова — это авторские работы и копии известных картин в его интерпретации. Натюрморты увлеченного искусством человека отличаются доскональной проработкой формы, филигранная прорисовка мельчайших деталей и богатство цветовых нюансов.

Традиции сакрального искусства прослеживаются в творчестве художницы и мастерицы Валентины Андреевны Янковской. Начиная с весны 1990 года, она создает иконы в стиле древнерусских златошвей. 28 декабря 1994 года в Свято-Михайловской церкви была освящена икона «Вознесение», вышитая Валентиной Андреевной. Произведение повествует о событиях, которые описаны в Евангелии от Луки. Около 8 оттенков шелковой нити образуют колорит иконы, создавая неожиданные оттенки, которые в работе с нитью трудно предугадать. Это первое и последнее неканоническое произведение В. Янковской. На выставке «Россия Православная» (Санкт-Петербург, 1997) мастерица показала четыре вышитые ею иконы. Специалисты Эрмитажа назвали икону «Вознесение» «маленьким шедевром» и пожелали приобрести эту работу для своего музея. Но художница не приняла предложение — она мечтает со временем передать все вышитые иконы родному городу, знаменитому Кутейнскому монастырю [7, с. 2].

Народный мастер резьбы по дереву Семен Степанович Шавров заинтересовался декоративно-прикладным искусством еще в детстве. Художественного образования С. Шавров не получил, но сыграл впоследствии важную роль как педагог, передающий собственный богатый творческий опыт молодым самодельным и профессиональным мастерам. Будни и праздники на родине С.С. Шаврова в деревне Шупени Толочинского района оставили глубокий след в его памяти, и он не раз обращался в своем творчестве к этим мотивам. Настоящий народный юмор виден в скульптуре С. Шаврова «Волочебники» (1991), отражающей важную особенность белорусского празднования Пасхи. Мастер изобразил в скульптурной группе своих односельчан. Слева — веселый, одинокий человек, который любил погулять в компании — Автушка-конекрад; в центре — рыжий Мельян, звонарь церкви (когда-то был богатым человеком, но после случившегося пожара ходил в лаптях),

а справа — гармонист Василь-кандыба, племянник С.С. Шаврова.

Наивное направление в творчестве художников народного клуба «Ренессанс» представляет творчество Галины Павловны Скляровой. Ее работы выполнены в живописных и графических техниках, а также представлены композиции декоративного искусства. Из разнообразия техник выделяется серия графических работ, написанных цветной тушью и гуашью. Картины художницы часто передают религиозные и сюрреалистические образы, мистицизм, выражая ее духовное убеждение и верование. «Души» (1992) — яркий пример эзотерической работы, которая пропитана тайной и трогает до глубины души.

Эксперименты и формопластические поиски. Среди участников клуба «Ренессанс» в подобном ключе работают А. Марышев, Б. Иванов, А. Журавлёв, Е. Журавлевич, И. Ходенок, П. Сидорович, А. Ермолаев и др.

Картинам Бориса Георгиевича Иванова присущи концептуальная образность, ритмически сложные композиции, обращение к абстракции. Художник трансформирует и упрощает реалистические, природные формы, «вплетает» в живописную канву своих произведений большие цветовые плоскости. Для него главное состоит в поиске нужного соотношения формы и цвета в пространстве. Особенно примечателен цикл «Пространство».

Нынешний председатель «Ренессанса» Анатолий Петрович Журавлёв — один из ярких представителей формальной живописи. Даже в своих натюрмортах с фруктами («Натюрморт» (с бутылкой) (2017), «Натюрморт» (с цветами) (2022), «Натюрморт» (с яблоками) (2022) художник увлечен свободными поисками декоративной стилизации и интерпретации пластической формы, придавая особое внимание трансформациям цвета.

Еще у одного приверженца модернистского направления в живописи Евгения Алексеевича Журавлевича работы броские, смелые, «размашистые». Его абстрактные произведения «Композиция. Огонь» (2019), «Композиция. Вода» (2019), «Композиция» (2019) выполнены в смешанных техниках.

Творчество художника Анатолия Ильича Марышева определяется явно выраженным эмоционально-духовным началом, это смешение стилей и направлений, удивительная самостоятельность, независимость мышления и чувства, в каждой работе — психологическое переживание автора. Пластический язык мастера от картины к картине меняется — иногда изображение вырастает из сочетания отдельных

мазков, порой, напротив, контуры и границы фигур и предметов сплавляются, растворяются в окружающей их живописной атмосфере. Неизменным в произведениях Анатолия Марышева всегда остается выразительный, открытый, насыщенный, освобожденный от реалистических условностей цвет.

Сергей Петрович Фомченко — один из старейших членов «Ренессанса». Его композиция «Беседа» (2007) погружает зрителя в мир утонченных чувств, форм и нежных цветовых оттенков. Три обнаженные полуабстрактные женские фигуры в центре композиции, объединенные аурой беседы, существуют словно вне времени. Фон картины, выполненный в светлых тонах, подчеркивает изящество мотива, придавая образному пространству эфемерную легкость.

Александр Михайлович Ермолаев — весьма своеобразный и талантливый оршанский художник, который не часто организует свои персональные выставки. О нем можно говорить и как о художнике, и как о реконструкторе архитектурных объектов. Его стиль живописи узнаваем сразу: сюжеты сфокусированы, силуэты четкие и выразительные, цвета насыщенные, иногда яркие, иногда приглушенные.

Творчество Игоря Николаевича Ходенка отличает оригинальность в построении элементов картины. Абстрактной серии картин под названием «Путь к медитации» присущи яркие, гармонично сочетающиеся пятна цвета, которые символизируют различные энергетические центры человека. В центре композиций находится вихрь светящихся орбов, представляющих чакры, каждый из которых излучает уникальный цвет: красный для корневой чакры, оранжевый для сакральной, желтый для солнечного сплетения, зеленый для сердца, голубой для горловой, индиго для третьего глаза и фиолетовый для коронной чакры. Линии, обвивающие чакры, напоминают волны или потоки энергии, которые переплетаются, создавая ощущение движения и жизни.

Один из представителей «молодого» поколения клуба — Павел Аркадьевич Сидорович. Творческие поиски самостоятельного графика направлены на плакатную графику, графику

карандашом, а также трафаретную живопись и арт-объекты. Несмотря на то, что художник работает только в черно-белом цвете, его работы привлекают к себе внимание и заставляют задуматься о судьбоносных проблемах современности.

Заключение. Таким образом, «Ренессанс» как объединение творческой интеллигенции города Орши на протяжении более 50 лет активно пропагандирует изобразительное искусство. Основными направлениями деятельности клуба являются организация выставок, эстетическое воспитание населения, сохранение и развитие уникального стиля и почерка его участников, обмен опытом и совместное обсуждение проблем современного искусства. Анализ творчества участников народного клуба показал жанровое разнообразие и многочисленные техники, присущие работам представителей клуба, что несомненно отражает в совокупности нынешний уровень художественной культуры Оршанщины.

ЛИТЕРАТУРА

1. Творческое объединение художников «Ренессанс»: каталог. — Могилев: Могилев. обл. укрупн. тип. имени Спиридона Соболя, 2005. — 32 с.
2. Качанова, Н.А. Дискурс профессионального и народного искусства на примере деятельности народного клуба оршанских художников «Ренессанс» / Н.А. Качанова // Питанні мастацтвазнаўства, этналогіі і фалькларыстыкі: [зб. арт.] / НАН Беларусі, Цэнтр даслед. беларус. культуры, мовы і літ., Ін-т мастацтвазнаўства, этнаграфіі і фальклору імя К. Крапівы; рэд.-кал.: А.А. Каваленя [і інш.]; навук. рэд. А.І. Лакотка. — Мінск, 2024. — Вып. 36. — С. 63–72.
3. Стукалова, В. Памяць. У гарадской выставачнай зале адкрыта выстава мастака Барыса Арлова / В. Стукалова // Аршанская газета. — 1996. — 8 жн. — С. 4.
4. Дзегцярова, В. Пясянр аршанскай прыроды / В. Дзегцярова // Аршанская газета. — 1999. — 23 верас. — С. 2.
5. Коршук, В. Толочинский скульптор — об известных учителях, любви к дереву и «Святом семействе» / В. Коршук // SB.BY: Беларусь сегодня. — URL: <https://www.sb.by/articles/yuriy-polyakov-vyros-iz-rubensa.html>. — Дата публ.: 18.01.2016.
6. Мурал к 90-летию со дня рождения Короткевича появится на стене многоэтажки в Орше // Белта. Регионы: инф. портал. — URL: <https://belta.by/regions/view/mural-k-90-letiju-so-dnja-rozhdenija-korotkevicha-pojavitsja-na-stene-mnogoetazhki-v-orshe-415892-2020/> (дата обращения: 03.11.2024).
7. Касоўская, І. Калі не мы. Дык хто? Валянціна Янкоўская / І. Касоўская // Аршанская газета. — 1998. — 14 ліп. — С. 2.

Поступила в редакцию 04.08.2025

УДК 7.036:001.891.5“20”

Експерымент як творчая парадыгма сучаснага мастацтва

Цыбульскі М.Л.

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

Найважнейшай характарыстыкай мастацкай культуры як XX, так і пачатку XXI стагоддзя застаецца “дух радыкальнага эксперыменту”. Эксперымент з’яўляецца неад’емным паняццем не толькі некласічнага, але і традыцыйнага мастацтва. Скіраванасць на эксперымент зблізіла мастакоў розных краін, а абмен творчым вопытам садзейнічаў не толькі развіццю дыялогаў у межах міжнародных выставачных экспазіцый, але і стварэнню новых сінтэтычных форм мастацтва, якія аб’ядналі элементы розных традыцый.

У артыкуле вызначаецца паняцце “эксперымент” у кантэксце сучасных мастацкіх працэсаў. Узнікненне ўсіх эксперыментальных форм у мастацтве абумоўлена жаданнем выказаць праз змест і форму твора характар, асаблівасці, “дух” часу. Эксперымент у мастацтве, так ці інакш (а часам вельмі тоесна!), злучаны з цікавасцю твораў да актуальных праблем нашага жыцця (сацыяльных, эканамічных, экалагічных, гендарных і г.д.). Мастакі выкарыстоўваюць уласныя творы як платформу для выказання асабістых поглядаў на рэаліі свету. Яны могуць быць даволі нязвыклымі і іранічнымі, але заўсёды накіраваны на тое, каб выклікаць у гледача адпаведную рэакцыю.

Разнастайнасць відаў, жанраў, форм сучаснага мастацтва сваім з’яўленнем і развіццём абавязаны эксперыменту, які злучаны з рознымі лакацыямі. Кожная з іх прадстаўляе творцам пэўны дыяпазон навацый і адпаведную свабоду эксперыментальных пошукаў. У артыкуле прааналізаваны асноўныя лакацыі эксперыменту, сярод якіх: выкарыстанне мастаком у адным творы магчымасцяў розных відаў мастацтва, іх сродкаў выразнасці і асобных элементаў, змест і пазытка мастацкага твора, форма і сродкі выразнасці, новыя формы камунікацыі.

Ключавыя словы: эксперымент, пошук, эксперыментальнае мастацтва, мастацтва пачатку XXI стагоддзя, актуальныя праблемы тэорыі і практыкі мастацтва, навацыі ў мастацтве.

(Искусство и культура. — 2025. — № 3(59). — С. 43–47)

Experiment as a Creative Paradigm of Contemporary Art

Tsybulsky M.L.

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

The most important characteristic of artistic culture in both the 20th and early 21st centuries remains the “spirit of radical experimentation”. Experimentation is an integral concept not only of non-classical but also of traditional art. The focus on experimentation brought artists from different countries together, and the exchange of creative experience contributed not only to the development of dialogues within the framework of international exhibitions, but also to the creation of new synthetic forms of art that combined elements of different traditions.

The article defines the concept of “experiment” in the context of modern artistic processes. The emergence of all experimental forms in art is due to the desire to express the character, features, “spirit” of the time through the content and form of the work. Experimentation in art, one way or another (and sometimes very identically!), is connected with the interest of creators in the current problems of our life (social, economic, environmental, gender, etc.). Artists use their works as a platform for expressing personal views on the realities of the world. They can be quite unusual and ironic, but are always aimed at evoking an appropriate reaction in the viewer.

The variety of types, genres, and forms of modern art owe their emergence and development to an experiment connected with different locations. Each of them presents creators with a certain range of innovations and the corresponding freedom of experimental searches. The article analyzes the main locations of the experiment, including: the artist’s use of the possibilities of different types of art, their means of expression and individual elements in one work, the content and poetics of the work of art, the form and means of expression, new forms of communication.

Key words: experiment, search, experimental art, art of the beginning of the 21st century, current problems of the theory and practice of art, innovations in art.

(Art and Cultur. — 2025. — № 3(59). — P. 43–47)

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

У XX стагоддзі сфарміравалася мноства мастацкіх напрамкаў, якія пашырылі гарызонты мастацтва і арганічна ўпісаліся ў яго структуру. Пачатак XXI стагоддзя прадэманстраваў неверагодную свабоду выбару творцаў шляхоў самарэалізацыі. Разам з тым шырокі дыяпазон існуючых сёння мастацкіх практык паказвае, што сучасным мастакам дастаткова складана стварыць нешта кардынальна новае. Нават на буйных сусветных выставах мы звычайна бачым пераасэнсаванне ўжо знойдзенага раней. Але гэта зусім не азначае, што мастакі сёння гатовы адмовіцца ад пошукаў падкрэслена новых, арыгінальных мастацкіх рашэнняў вобразаў і форм. Менавіта таму найважнейшай характарыстыкай мастацкай культуры як XX, так і пачатку XXI стагоддзя застаецца “дух радыкальнага эксперыменту” [1, с. 17].

Мэта артыкула — выявіць асноўныя асаблівасці эксперыменту ў мастацтве XXI стагоддзя, яго лакацыі і ролю ў развіцці сучасных мастацкіх практык.

Эксперыментальнасць — неад’емная рыса мастацтва. У шырокім сэнсе “ўсе віды матэрыяльнай і духоўнай культуры ўзніклі і развіваюцца ў ходзе эксперыменту, сродкам якіх з’яўляецца прымяненне метаду «спроб і памылак», а мэтай — стварэнне розных прадуктаў для задавальнення матэрыяльных і духоўных патрэб чалавека і грамадства ў цэлым” [2, с. 80]. Такім чынам, эксперымент ёсць неад’емнае паняцце не толькі некласічнага, але і традыцыйнага мастацтва. “У рэчаіснасці наўрад ці ўжо магчыма мастацтва, якое б не эксперыментавала” [3, с. 58].

Найбольшае распаўсюджванне паняцце “эксперымент” атрымала на мяжы XIX–XX стст. у еўрапейскай прасторы, дзе ў гэты час узнікла і большасць навацыйных форм мастацтва. Перыяд мадэрнізму, прадстаўнікі якога лічылі “эксперымент” сваім праграмным метадам, зрабілі папулярным у дачыненні да мастацтва і слова “лабараторыя”, як месца для правядзення эксперыменту. Прыкметна, што ўжо ў творчасці мастакоў-мадэрністаў у першыя дзесяцігоддзі XX стагоддзя эксперымент пачынаў свой шлях як новая творчая парадыгма. Мастацтва ж другой паловы мінулага стагоддзя пацвердзіла парадыгмальны статус эксперыменту, пашырыла яго межы, магчымасці і камунікатыўныя функцыі.

Рост глабалізацыйных працэсаў у культуры апошняй чвэрці XX стагоддзя, уплыў эксперыментальнага мастацтва і творчай актыўнасці ў розных рэгіёнах свету зрабілі іх сапраўднымі цэнтрамі інавацый. Скіраванасць

на эксперымент зблізіла мастакоў розных краін, а абмен творчым вопытам садзейнічаў не толькі развіццю дыялогаў у межах міжнародных выставачных экспазіцый, але і стварэнню новых сінтэтычных форм мастацтва, якія аб’ядналі элементы розных традыцый. Тым не менш паняцце “эксперымент” у сістэме паняццыйна-катэгарыяльнай базы тэорыі і практыкі мастацтва XX стагоддзя не набыла дакладнай і адназначнай фармулёўкі. Не быў у поўнай меры выкарыстаны эксперымент і як ключавы параметр, які адлюстроўвае глыбінныя сувязі гістарычна канкрэтных актуальных мастацкіх практык і ключавыя тэндэнцыі ў развіцці мастацтва на тым ці іншым этапе. Па-за межамі ўвагі мастацтвазнаўцаў застаўся і аналіз гістарычнай дынамікі сэнсавага напаўнення гэтай катэгорыі, якая ўласціва мастацтву практычна ўсіх эпох.

У першыя дзесяцігоддзі XXI стагоддзя цікавасць да аналізу і пераасэнсавання шэрагу ключавых паняццяў тэорыі і практыкі сучаснага мастацтва актывізавалася ў сувязі з пашырэннем дыяпазону актуальных мастацкіх практык. Аднак гэтыя працэсы амаль не закранулі паняцце “эксперымент”. У дачыненні да сучасных мастацкіх працэсаў “эксперымент”, як і многія іншыя паняцці, што выкарыстоўваюцца для аналізу аб’ектаў мастацтва, характарызуецца рухомасцю і нявызначанасцю фармулёвак (тлумачэнняў). У адрозненне ад дакладных навук, дзе нарадзіўся і імкліва развіваецца новы навуковы кірунак — тэорыя эксперыменту, у рэчышчы мастацтва падобныя тэарэтычныя пошукі не вядуцца. Тэорыя эксперыменту ў мастацтве і сёння нават не мае нейкіх меж і вызначаецца толькі досведам сучасных мастацкіх практык.

І тым не менш паспрабуем пазначыць аналізуемае паняцце ў кантэксце сучасных мастацкіх працэсаў. На наш погляд, эксперымент у мастацтве (“мастацкі эксперымент”) уяўляе сабой разнавіднасць (працэс) інавацыйнай творчасці, унікальнай сістэмы мастацкага мыслення, якая прадугледжвае выхад за межы вядомых вобразных правілаў, норм і канцэпцый, сродкаў выразнасці, традыцыйных мастацкіх тэхнік і матэрыялаў, а таксама накіраваны на пошук арыгінальных спосабаў выказвання і новых шляхоў у мастацтве. Такім чынам, эксперымент у мастацтве паўстае ў апазіцыі да існуючых традыцый, а часам нават эпатажна і правакатыўна “кідае ім выклік”, дапамагае твору набыць парадаксальнасць, якая “ўтварае жыццёвы нерв новага мастацтва” [3, с. 37]. Пры гэтым незалежна ад ступені мастацкага радыкалізму любы падобны

творчы жэст накіраваны на фарміраванне ў мастацтве новых сэнсаў.

Узнікненне ўсіх эксперыментальных форм у мастацтве абумоўлена жаданнем выказваць праз змест і форму твора характар, асаблівасці, “дух” часу. Эксперымент у мастацтве, так ці інакш (а часам вельмі тоесна!), злучаны з цікавасцю творцаў да актуальных праблем нашага жыцця (сацыяльных, эканамічных, экалагічных, гендарных і г.д.). Мастакі выкарыстоўваюць уласныя творы як платформу для выказвання асабістых поглядаў на рэаліі свету. Яны могуць быць даволі нязвыклымі і іранічнымі, але заўсёды накіраваны на тое, каб выклікаць у гледача адпаведную рэакцыю.

Большасць эксперыментаў, у межах новага гістарычнага перыяду, накіравана на пошук адказу на пытанне: што такое мастацтва? Такім чынам, дзякуючы эксперыментальным формам мастацтва не проста пашырае ўласную тэрыторыю, але набывае новыя вектары для свайго развіцця. Эксперымент нярэдка змяняе і грамадскія ўяўленні аб сэнсе і задачах мастацтва, ролі мастака ў развіцці культурных працэсаў.

Эксперымент у мастацтве патрабуе выкарыстання пэўных эксперыментальных метадаў і сучасны перыяд яго развіцця з уласцівым яму стылістычным плюралізмам, новым разуменнем меж мастацтва дае такую магчымасць. У сваю чаргу, удасканаленне эксперыментальных стратэгий у творах сучасных мастакоў вызначае сэнны асаблівасці развіцця розных відаў мастацтва.

У любой галіне мастацтва эксперымент скіраваны на задавальненне творчай патрэбы мастака, уяўляе для яго спосаб самарэалізацыі, невычэрпную крыніцу натхнення. Ён садзейнічае разбурэнню стэрэатыпаў, фарміраванню новых каштоўнасцей і поглядаў, пошуку эфектыўных спосабаў адлюстравання ідэй і эмоцый. Перавага эксперымента над простым назіраннем рэальнага свету, адлюстраваннем бачнага відавочная. У межах эксперымента творца выяўляе неабходныя для яго рысы аб’екта, прымушае іх “працаваць на вобраз”, які ён стварае. Пры гэтым мастак далёка не заўжды падкрэслівае сваю зарыентаванасць на эксперымент, адкрыта дэкларуе гэты факт. Нярэдка дадзеная навацыйнасць становіцца бачнай толькі пры аналізе твора ў агульным кантэксце развіцця мастацтва эпохі.

Эксперымент і ўзроўні наватарства. Ступень складанасці творчых задач, якія вырашаюць мастакі-эксперыментатары, у кожным канкрэтным выпадку розная. Не выклікае сумненняў той факт, што эксперыментальнасць, хутчэй

за ўсё, вызначаецца ступенню наватарства. Напэўна, можна было б паспрабаваць выявіць узроўні паспяховасці эксперымента і прадэманстраваць, што адзін твор у вышэйшай ступені эксперыментальны, а іншы — толькі ў некотрай ступені. Аднак мы не бачым у гэтым сэнсу. Сапраўды, адны эксперыменты заклалі аснову для развіцця новых рухаў, іншыя сталі ўсяго толькі элементамі пэўных кірункаў у мастацтве. Ёсць і такія, што не адыгралі істотнай ролі ў яго развіцці на тым ці іншым этапе. Падобных эксперыментаў, якія можна было б назваць часова недапраяўленымі, было незлічонае мноства. Некаторыя з іх сталі сапраўднымі перадумовамі для з’яўлення значных змен у развіцці мастацтва ў будучым. Вышэйшай адзнакай часу становіцца прызнанне станоўчай ролі эксперымента ў з’яўленні прынцыпаў арыгінальнай эстэтыкі, новых варыянтаў мастацкага дыскурсу.

Агульнавядома, што далёка не заўсёды эксперымент у творчасці канкрэтнага мастака аказваецца паспяховым і вядзе да вынікаў, якіх чакаюць. Няўдача эксперымента — з’ява нармальная. Мастакі спрабуюць новае, каб убачыць, што з гэтага атрымаецца, і таму павінны разумець ступень творчай рызыкі, быць падрыхтаваны да магчымых памылак і няўдач.

На наш погляд, наўрад варта дзяліць эксперымент на асэнсаваны і неасэнсаваны. Паколькі відавочна, што ў любым выпадку яго вынік малапрадказальны. У сучасным мастацтве часам гэта проста цікавая візуальная гульня ці проста эстэтычны блеф. Бывае і так, што эксперыментальны твор больш удала выглядае на ўзроўні ідэі, чым на ўзроўні мастацкага ўвасаблення.

Сучасныя мастацкія практыкі шмат у чым дзякуючы звароту да эксперымента патрабуюць ад мастацтвазнаўцы, гледача, слухача і г.д. іншага “прачытання” твораў мастацтва. Паколькі эксперыментальныя стратэгіі ў развіцці сучаснага мастацтва непасрэдна ўплываюць на асаблівасці іх успрыняцця і крытэрыі адзнакі.

Лакацыі эксперымента. Разнастайнасць відаў, жанраў, форм сучаснага мастацтва сваім з’яўленнем і развіццём абавязаны эксперыменту, які злучаны з рознымі лакацыямі. Кожная з іх прадстаўляе творцам пэўны дыяпазон навацый і адпаведную свабоду пошукаў. Пазначым толькі некаторыя з лакацый эксперымента, якія ўласцівы мастацтву XXI стагоддзя.

Выдатнае поле для стварэння арыгінальнага твора ўяўляе *выкарыстанне ў ім магчымасцяў розных відаў мастацтва*

і іх сродкаў выразнасці. Сёння ў экспазіцыях сустракаюцца творы, якія спалучаюць прыёмы перформанса, кінематографа, тэлебачання, жывапісу, інсталяцыі, відэаарта і г.д. На аснове сінтэзу элітарных і масавых, класічных і некласічных відаў мастацтва фарміруюцца сінтэтычныя аб'екты, у якіх накіраванасць на сінестэзіянае ўспрыманняе злучаецца з найноўшымі арт-тэхналогіямі.

Аб'яднанне відаў мастацтва ў новы сінтэтычны від, генерыраванне новых сэнсаў з'яўляецца прамым вынікам працэсу збліжэння і ўзаемапрапранікнення розных відаў творчасці. Часам узровень узаемадзеяння розных відаў мастацтва настолькі высокі, што варта весці гаворку пра сінтэз мастацтваў, іх арганічнае злучэнне ў адзінае цэлае, пра з'яўленне якасна новай мастацкай з'явы.

Яшчэ адной лакацыяй для правядзення мастаком эксперыментаў з'яўляецца *змест і паэтыка мастацкага твора*. Эксперымент можа датычыцца ўсіх элементаў інфраструктуры вобразнага поля і быць скіраваны на асэнсаванне актуальных тэм і канцэпцый. Канкрэтным матэрыялам для мастацкага эксперыментавання могуць служыць рэальныя факты, таксама як і спадчына сусветнага мастацтва. Нярэдка эксперыментальнае мастацтва закранае актуальныя праблемы сучаснасці, ставіць пытанні і правакуе дыскусіі. Фарміраванне новай вобразнасці звязана з пабудовай і новай сістэмы сувязяў паміж элементамі, у якой даволі часта важная роля нярэдка належыць прынцыпам калажу.

Далёка не заўжды эксперымент уяўляе радыкальны разрыў з мінулым, адмаўленне ад спадчыны і традыцый. У такіх выпадках, выходзячы за межы звыклага, эксперыментальнае мастацтва нібы вядзе з імі дыялог, перасэнсоўвае гістарычны вопыт.

Найбольш папулярнай лакацыяй для эксперыментаў, безумоўна, з'яўляюцца *форма і сродкі выразнасці*. Эксперыменты з прасторай і формай, выкарыстанне новых матэрыялаў, тэхнік і тэхналогій адкрываюць для мастакоў новыя далягляды творчасці. Акрамя вядомых тэхнік нават у традыцыйных відах мастацтва ўзнікаюць новыя, выкарыстанне якіх дазваляе мастаку раскрыць сваю індывідуальнасць, узбагаціць уласны мастацкі вопыт. Адно творцы эксперыментуюць з рознымі матэрыяламі, інструментамі, магчымасцямі колеру, фактуры, тэкстуры, іншыя — з асаблівасцямі канструявання прасторы, аб'ёму, выкарыстання святла, гуку і г.д.

Пошукі новых тэхналагічных алгарытмаў — яскравая рыса сучаснага мастацтва.

Сённяшні свет прапануе мастакам бясконцае мноства інструментаў для творчасці: лічбавыя тэхналогіі, інтэрактыўныя інсталяцыі, штучны інтэлект, дапоўненую рэальнасць і інш. Развіццё і ўдасканаленне тэхналогій, іх інтэграцыя з мастацтвам паспрыялі стварэнню вялікай колькасці сінтэтычных мастацкіх форм.

Хоць і не новымі, але папулярнымі ў XXI ст. застаюцца эксперыменты мастакоў з утыльсыравінай. У шырока вядомым трэш-арце (ад англ. trash — смецце) ламаюцца стэрэатыпы аб матэрыялах для творчасці, аб мастацкім гусце.

Нельга не сказаць і пра “свежае дыханне” ў апошнія дзесяцігоддзі добра вядомых форм science-арта (бія-арта, нана-арта, медыя-арта, саўнд-арта, светлавога мастацтва і інш.), якія тоесна злучаны з інжынернымі тэхналогіямі і хімічнымі эксперыментамі. У гэтых формах мастацтва паўстае як інварыянт эксперыментальнай навукі. Вышэйшай ступенню фармальнага эксперымента становіцца асэнсаванне формы як асноўнага зместу твора, як яго вобразнай дамінанты.

Сёння эксперыментальным можа быць не толькі асобны твор, але і цэлая выстава, мастацкі праект. Аўтарам падобнага эксперымента ў галерэі або яго суаўтарам, суарганізатарам, правадніком, разам з мастакамі, якія ўдзельнічаюць у праекце, становіцца яго куратар. Прастора выставачнай залы пры гэтым ператвараецца ў сапраўдную лабараторыю ідэй і эмоцый. У куратарскіх праектах нярэдка ўвасабляюцца смелыя задумы, дзе мастакі могуць дазволіць сабе выйсці за межы звыклага і зразумелага.

Пошукі новых форм камунікацыі. Сучаснае і тым больш эксперыментальнае мастацтва не імкнецца задавальняць чаканні шырокай аўдыторыі, аднак зарыентавана на пошук новых форм узаемадзеяння з аўдыторыяй.

Тэрыторыю мастацтва значна змянілі шматлікія варыянты так званага імерсіўнага мастацтва, якое скіравана на тое, каб поўнасцю пагрузіць глядача ў сваю вобразную прастору, стварыць у яго эфект прысутнасці. Звычайна імерсіўныя арт-праекты задзейнічаюць усе органы пачуццяў яго наведвальнікаў і зарыентаваны на шырокі дыяпазон мультысэнсарных уражанняў.

Імерсіўнае мастацтва даволі разнастайнае. Яно можа ўключаць у сябе маштабныя інсталяцыі, віртуальную (VR), дапоўненую (AR) і змешаную (MR) рэальнасць. Нярэдка гэта велізарныя мастацкія інсталяцыі,

з выкарыстаннем вялікай колькасці экранаў, спецыяльных эфектаў, розных сучасных тэхналогій. Падобныя мастацкія праекты сціраюць межы паміж рэальнасцю і ўяўленнем, запрашаюць глядачоў узаемадзейнічаць з мастацтвам у рэжыме рэальнага часу, адкрываюць новыя магчымасці для ўспрымання і інтэрпрэтацыі мастацтва, робяць яго больш захапляльным.

Інтэрактыўныя мастацкія практыкі прадугледжваюць “уцягванне” глядача ў працэс стварэння і асэнсавання твора. А разнастайныя віды эксперыментальнага мастацтва ператвараюць глядача з пасіўнага назіральніка ў су-творцу мастака, пасоўваюць да адкрытасці, пашырэння меж яго ўспрымання, запрашаюць да дыялогу.

Заклучэнне. Такім чынам, мастацкі эксперымент з’яўляецца важным элементам сучаснага мастацтва, яго творчай парадыгмай. Развіццё навукі і тэхналогій у першай чвэрці XXI стагоддзя значна змянілі сучаснае мастацтва, цалкам зарыентавалі яго

на пошукі навацыйных вобразных форм і відаў камунікацыі з наведвальнікамі выстаў. Эксперыменты ператварыліся ў сапраўдны рухавік творчага росту сучасных мастакоў. Адкрытасць жа да новых ідэй і метадаў дазволіла ім знайсці новыя крыніцы натхнення.

Дадзены тэкст не глыбіннае даследаванне, а хутчэй разважанне над асноўнымі аспектамі ролі эксперымента ў сучасным мастацтве. Відавочна існуе іншы ўзровень інтэрпрэтацыі гэтай праблемы. І ён павінен абавязкова зацікавіць даследчыкаў.

ЛІТАРАТУРА

1. Маньковская, Н.Б. Современное искусство как феномен техногенной цивилизации / Н.Б. Маньковская, В.В. Бычков. — Москва: ВГИК, 2011. — 208 с.
2. Афасижев, М.Н. Функции эксперимента в различных видах искусства прошлого и первой половине XX века / М.Н. Афасижев // Экспериментальное искусство: влияние теории на художественное творчество: сб. ст. / под ред. О. Личчиарделло, С. Ломбардо, В. Петрова; Гос. ин-т искусствознания. — Москва, 2011. — 412 с.
3. Адорно, В. Теодор. Эстетическая теория / Теодор В. Адорно. — М.: Республика, 2001. — С. 58.

Паступіў у рэдакцыю 04.08.2025

УДК 7.072.2:008(4+5)

Запад–Восток: художественность конвергенции

Морозов И.В.

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

Сегодня нетрудно, а главное, любопытно и поучительно наблюдать значительное влияние на мировую художественность выразительной самобытности Востока. В нем привлекает не только и даже не столько яркая экзотика его форм и изображений, манер и приемов, сколько философические, феноменологические смыслы, поэтические символы, искони преисполняющие уникальную художественность. В последние десятилетия они овладевают и Западом, что нашло последовательное отражение в постклассическом концепте метамодерна, где акцентируется в качестве перспективной восточная процессуально-темпоральная парадигма, сильно контрастирующая с западной, пространственно-геометрической. В результате она радикально трансформируется, актуализируя в художественности Запада активный поиск всевозможных направлений и принципов, которые демонстрируют весьма осознанную восточно-западную художественную конвергенцию, органичное, бесконфликтное слияние, казалось бы, несовместимого. Так что художественный мир становится ареной принципиальной борьбы и победы неевклидовой геометрии, иррационального, чувствуемого, мистически переживаемого, невербализуемого и синергично живого над рациональным, вычисляемым, однозначно объяснимым, логически структурируемым и оправданным, статично закрепленным. Результаты сего обнаруживаются во всех видах традиционных и инновационных искусств, в художественности и культуре в целом. И везде наблюдается доминирование интенции творить именно в многообещающем конвергентном духе, что обуславливает и его влияние, и соответствующий арт-престиж, своеобразный критерий современной художественности, успешности художественных замыслов и их воплощений.

Ключевые слова: художественность, метамодерн, арт-престиж, Запад, Восток, парадигма, конвергенция, синергия.

(Искусство и культура. — 2025. — № 3(59). — С. 48–53)

West–East: Artistry of the Convergence

Morozov I.V.

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

Today it is not difficult, but most importantly, it is interesting and instructive to observe the significant influence of the vibrant identity of the East on world art. It attracts not only and not even so much the vivid exoticism of its forms and images, manners and techniques, as philosophical, phenomenological meanings, poetic symbols, which have always been filled with a unique artistry. In recent decades, they have also taken over the West, which has been consistently reflected in the postclassical concept of metamodernity, which emphasizes the Eastern procedural-temporal paradigm as a promising one, in stark contrast to the Western spatial-geometric one. As a result, it is radically transformed, which makes the active search for all possible directions and principles in Western art relevant, which demonstrates a very conscious East-West artistic convergence, an organic, conflict-free fusion of the seemingly incompatible. So the art world becomes an arena of fundamental struggle and victory of non-Euclidean geometry, the irrational, the felt, mystically experienced,

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

non-verbalized and synergistically alive over rational, calculable, unambiguously explicable, logically structured and justified, statically fixed. The results of this are found in all types of traditional and innovative arts, in art and culture in general. And everywhere there is a predominance of the intention to create precisely in a promising convergent spirit, which determines both its influence and the corresponding art prestige, a kind of criterion of modern artistry, the success of artistic ideas and their embodiments.

Key words: artistry, metamodern, art prestige, West, East, paradigm, convergence, synergy.

(Art and Cultur. — 2025. — № 3(59). — P. 48–53)

Начало нашего столетия ознаменовано появлением и становлением концепции метамодерна, которая стала не только принципиальным отходом от идей модернизма и постмодернизма, но и своеобразной констатацией радикальных, парадигмальных изменений в искусстве, мировоззрении в целом. Об этом задумываются ведущие мировые мыслители, теоретики художественной жизни: П. Андерсон, А. Ассман, И.А. Бондаренко, Н. Буррио, Б. Гройс, Ф. Джеймисон, Ч. Дженкс, Ж. Диди-Юберман, Г.В. Есаулов, Т. Иглтон, А.Г. Раппапорт, К. Фремптон и др. В то же время фактически единогласно и откровенно они констатируют, что осмысление данного феномена продолжается и обещает обилие самых разных интерпретаций.

Цель статьи — обозначить принципиальное содержание актуальных метамодернистских воззрений с позиции компарации и гармоничной конвергенции художественности Запада и Востока [1; 2].

Разительные расхождения в менталитетах, картинах мира, мировосприятии Востока и Запада признаны и укоренились в общественном сознании достаточно давно. А это априори обозначало, что нет возможности их продуктивного, хоть сколько ни будь гармоничного сочетания в реальной художественности.

На сие обстоятельство в свое время обратил К.-Г. Юнг, исходя из того, что в основе искусства находятся непосредственные чувства, то есть ассоциации и метафоры, а не некие теории. Поскольку оно отражает человеческие сущности, находящиеся значительно глубже непосредственно субъективного, сугубо личностного проявления. Иначе говоря, различия между этими культурами столь велики, что не видно разумных оснований для такого взаимодействия. Нельзя соединить огонь и воду. Духовный склад Востока отупляет западного человека, и наоборот. Лучше всего принять конфликт таким, как он есть — ведь если вообще существует решение, то лишь иррациональное [3, с. 100–101].

Скептицизм выдающегося психотерапевта относительно возможности взаимопонимания между восточным и западным стилями мышления вполне оправдан. То, что западный человек постигает с помощью разума и логики, считается

лишь одной из оболочек истины на Востоке, где она открывается только при погружении индивида в бессознательное.

Однако помимо политических, философских, религиозных, философских, художественных и прочих доминирующих доктрин и устоявшихся канонов существует и бытовая, повседневная жизнь, ее здравый смысл, которые и насыщают особым содержанием любую культуру. Так что именно это и служит самой прочной базой взаимодействия и взаимовлияния самых различных национальных культур [4].

В этой связи увеличение интереса и влияния восточной культуры также не стало стихийным. Они имели свои идеологические и художественные корни, впоследствии давшие обильные плоды. Так, в качестве предтечи межкультурной конвергенции можно назвать романтические идеи, настаивающие на том, что именно в гармонии с ней человек достигает искомой свободы самовыражения. Одновременно последовательно обнаруживается практическая невозможность мироустройства на сугубо рациональных основаниях, поскольку подобный опыт уже привел к разочарованию в разуме, источнике, казалось бы, истинного знания. Поэтому истинно жизненными провозглашаются чувства, эмоции, личностные переживания.

Вслед за романтизмом и Анри Бергсон понимает полноценное бытие как творческую силу, «текущую континуальность жизни», «жизнь как поток», который не в состоянии охватить рациональный научный метод. Внутренний мир человека напротив является темпорально целостным феноменом, как и сама жизнь, будучи содержательной длительностью, имеющей прежде всего длительностно-временной характер. Следовательно, она не может быть удовлетворительно отображена интеллектуальной, разумной деятельностью, понятийной фрагментацией, но постигается исключительно посредством интуиции, воображения, поэзией...

В результате время оживает, становясь динамичным, изменчивым, нелинейным, качественным, содержательным и одаривает емким синкретичным представлением и переживанием прошло-настояще-будущего. Иначе говоря, время неумолимо ускользает, подобно ироничной

улыбке Чеширского кота, даже от царицы наук, математики, естественно-научного истолкования вообще. Это есть верное знамение принципиального отказа от ньютоновской физики, где время предстает некоей стабильной, размеренной, состоящей из дискретных моментов и прямолинейно направленной, безжизненной константы. А также всецелое принятие того, что эстетическое постижение мира, проникновение в художественный замысел тем более осуществляется исключительно как переживание, некий фактический бесконечный поход-эманация по временам под водительством воображения, интуиции, архетипических воспоминаний и футуротипических грез...

Сию феноменологическую интенцию всячески утверждал М. Хайдеггер, видя во времени единство прошлого, будущего и настоящего, данное Человеку изначально. При этом настоящее означает человеческое присутствие, доказывающее, что без него нет и Времени, что «времени нет без Человека». Поэтому если время проходит, оно, все же, остается временем, что означает, что оно остается пребывать в присутствии и таким образом определяется через бытие, осуществляемое во временном континууме, которое и есть единение «будущего, прошедшего и настоящего» как осуществление вещей во времени, или экзистенция события [5].

Отсюда и концептуальный призыв перенести мышление от закрепощающего его пространства, чтобы сосредоточится исключительно и непосредственно на самом движении, изменении, на пульсации напряжения и расширения — на «чистой мобильности» [6, с. 185]. Или, как в синергетике, на единстве бытия-становления.

Данное усмотрение экзистенциального времени, творчества, искусства как потока, преисполненного естества и интуиции, «чистой мобильности» весьма родственно восточному мировосприятию. Так что западное мировосприятие стало последовательно, вопреки заключению Гегеля, что западный мир есть вершина культурогенеза, венец «философии истории», оглядываться вперед, прокладывая квазивозвратный путь на Восток. Поскольку именно там обозначился интригующий фронт для самых неожиданных творческих исканий, наступления на логическую косность в понимании красоты и гармонии.

Более того, Восток, откуда некогда пришли волхвы, предтечествуя смену эр-эпох, и сам подвинулся на роковую встречу. Прежде всего стараниями молодых японских художников, путивших по миру свой радикальный манифест — «Метаболизм» (1960). Он стал решительным вызовом и альтернативой господствовавшему

единообразному интернациональному модернизму, упорно исповедующему структурно-пространственный механистический функционализм. Согласно же инновационной концепции, создаваемое человеком развивается аналогично клеточному метаболизму. Отсюда проекты метаболистов преисполнены духом перманентного роста и генерации, процессов саморазвивающегося органического мира с его последовательно сменяющимися циклами рождения, созревания, старения, смерти и перерождения.

Поэтому художественный язык метаболизма логически отличается поэтикой незавершенности, «недосказанности», символической пустоты, приветливого диалога с изменяющимся контекстом городской среды. Причем, метаболизм не стал для традиционного искусства Японии феноменом революционным. Он опирался на древнейшие идеи и уложения синтоизма и особенно дзэн-буддизма. В них последовательное логическое мышление не является чем-то конечным, как не существует конечного вывода. Есть разве что некое трансцендентальное выражение внутреннего состояния, которое недоступно рациональному объяснению и избегает однозначных оценок и антитез как ограничений и исключений, априори препятствующих свободному проистеканию чувства, мысли, творчества, жизни.

Убедительной констатацией этого успеха и влияния, арт-престижа стала Пекинская хартия Международного союза архитекторов, подготовленная и написанная китайским профессором У Ляньюном (1999). Ее можно назвать постафинской, или даже контрафинской, поскольку и буквой (стилем изложения), и духом-идеей она решительно отрицает культ рационализма и творческую парадигму пространства-функции, преисполняющую Афинскую хартию Ле Корбюзье (1931).

В итоге эту «творческую революцию» можно охарактеризовать как сворачивания с модернистской всеподминающей Магистралю на гармоничный, человеко-природный Проселок, который, сродни китайскому Дао, предельно свободен и одновременно внимательный к самобытности всех локальных проявлений и достояний. Так что в условиях региональных контрастов каждая страна, художественная культура правомочна должна и достойна прокладывать свой собственный и потому особенный путь развития. Этим сказано, что поиск единого, «большого» стиля не просто утопия, но и заблуждение на общем Пути-Дао. Следуя по нему, невозможно забыть все наиболее удачное и пригодное для продвижения в «общей судьбе». А она обязывает видеть в реалиях происходящего всего лишь

«узелок на непрерывной нити цивилизации». Можно сказать, узелок на память как самое уважительное почитание национальных и этнических традиций, что благодатно подвигает мысль и воображение погрузиться в бездонную темпоральную стихию...

Живописным словом У Ляньюна обозначен крах былого колосса картезианско-ньютоновой картины мира. И даже своеобразного отщепенства художественности за былое пренебрежение ко Времени.

...круговорот времен несет с собой отщепенство...

У. Шекспир

На современном научном языке эта идея прослеживается в концепции Альфреда Норта Уайтхеда, где всякая субстанция, «инертная материя», абсолютное пространство и время — анахронизм ньютоновской физики. Актуальна же событийность в пространственно-временном континууме, ибо Вселенная есть процесс, растущий организм, нежели физический механизм. И только исходя из такого посыла можно понять мир, который зиждется на многогранной сложности и эмерджентности (emergence — выход, появление), процессуальность и темпоральность коего очевидна.

Посему и жизнь как бесконечное творчество представляется бессмысленным действием, сценарными персонажами которого выступают всякие креативные, следовательно, и континуальные проявления Человека. То есть речь идет отнюдь не о пространственно-геометрической бесконечности, но о темповитальной вечности, а заодно и об «овременении» Запада.

Истого поэта такая реабилитация Времени только порадует, снимая старые закономерные страхи.

*Мне страшно. Значит,
Время потеряло
Свой неразменный слиток золотой.*

У. Шекспир

Отсюда и соблазнительность «запретного плода», вызвавшая повышенный интерес и пietet к неевклидовой геометрии-логике и далее — к нелинейной архитектуре в столь же нелинейном, метафизическом бытии-мире, что обозначился хоть и недавно, но, видимо, надолго [7].

По крайней мере сегодня на восточном фронте без перемен, ибо продолжается и даже крепнет изобретательная борьба с ортодоксальным картезианством, приобретая при этом «массовый», последовательный и непримиримый характер. Ибо художественность поняла,

что явно воспрянет, после освобождения из его, казалось бы, незабываемых застенков.

Отречение от старого мира. Сыны отвечают-таки за отцов. Поскольку именно так можно оценить победный прорыв насущной художественности в патриархальной атавистической анахроничности. Или как адекватный ответ, в свете идей А. Тойнби, на вызов времен-эпох. Или, наконец, как своеобразное «осевое время» (К. Ясперс), знаменующее становление имманентно вызревшей «религии», неопиты которой готовы отречься от «старого мира» формотворчества как такового, от былого догмаканона рассечения пространства упрямыми прямолинейностями горизонталей и вертикалей, в решетке которых вольное воображение попросту замирает, дабы построить свой, новый безразмерный мир.

По этому поводу Антуан Пикон, французский профессор истории архитектуры, заключил, что абсолютизация картезианского представления о материальности завела мышление и воображение в тупик. Посему художникам надо осознать новое предназначение — воплотить, выразить и отправить некий поликоннатационный смысл в сферу понимания, воображения и интерпретации [8].

То есть декларируется опять-таки динамика, процессуальность, изменчивость не метрической формы, но подвижной жизненности. Ибо форма «возникает из процесса», будучи фактически его ипостасью. Так считает канадский философ Брайан Массуми, поделившийся своим «Постижением виртуального, созданием непостижимого» (1998). При этом автор откровения позиционирует себя подвижником философии процесса, «творческого продвижения» Уайтхеда, перманентного зарождения, перематирования мира.

Ему самобытно вторит и автор «акторской гибридной сети» француз Бруно Латура, полагающий, что мир есть гармоничное слияние вещей, идей, поступков, людей в общем потоке-движении мысли-интуиции-чувства [9].

На рубеже тысячелетий его соотечественник Николя Буррио выдвигает концепцию альтермодерна как альтернативу модерну, определяющую новую культурную парадигму в условиях глобализации. В ее основе открытость границ для стимулирования многочисленных транснациональных, межкультурных переплетений с соответствующими инновациями в искусстве. В частности, творчества, основанного на переводе (translation), интерпретации ценностей локальных культур и включения их в мировую сеть. Или на создании гипертекстов, существующих только в электронном виде.

Таким образом, пропагандировалась креолизация — взаимное впитывание культурами определенных компонентов друг друга, что способствовало созданию транснациональной художественности. А она вновь обнаруживает главенство темпорального аспекта, принципа гетерохронии, при которой история человечества видится не линейной, а сложенной из нескольких времен. Образно говоря, современный художник, обретя машину времени, путешествует по эпохам, находит там те либо иные семиотические реалии, осмысляет их уже «здесь-и-сейчас».

Посему альтермодернист выражается на языке общечеловеческой культуры, имея глобализированное видение, свободно пересекающее культурные ландшафты, где синкретически сплавляются, конвергируются и реально-осязаемое, и виртуально-символическое.

Эти изменения реально имеют принципиальный, радикальный, парадигмальный характер, что обозначил Чарльз Дженкс в своей статье «Новая парадигма в архитектуре». Он накрепко связывает ее с новыми «науками о сложных системах» (sciences of complexity), включающими фрактальную геометрию, нелинейную динамику, неокосмологию, теорию самоорганизации, синергетику и др. Они и повлекли преобразование мировоззренческой перспективы, то есть отход от механистического видения Вселенной, дабы погрузиться в понимание, что от атома до галактики она бытийствует континуальной самоорганизацией. Так что Дженкс настаивал отнюдь не на смене моды или стиля, но провозгласил вызов классицизму интенцией на художественность, которая будет развивать дух метаболизма, его преисполненность аутопоэзисом...

Практическими результатами данной художественной инверсии стали многие направления современного зодчества. Среди них как доминирующая тенденция обозначилась «Нэйче-архитектура» (англ. nature — природа), ищущая гармоничные связи между техносферой и биосферой. Она включает в себя широкий комплекс современных подходов, методов проектирования, творческих и философских установок, которые в различных качествах проявляют свою естественность как в способах реализации, так и в средствах выразительности, основанных на природных символах и образах, дающих впечатляющий эмоциональный эффект.

«Флекси-архитектура» (Flexi-architecture) искони исповедовала именно жизнеустойчивую гибкость посредством созданием такого, что было бы способно ко всем видам реальной или иллюзорной адаптации, или к гармоничной

приспособляемости в перманентно меняющихся состояниях внешне-внутренней среды, условиям эксплуатации и запросам потребителя.

«Архитектура прыгающей Вселенной» — так знаменательно названа книга Чарльза Дженкса (1997), где пропагандируется лэндформная архитектура, как бы перенимающая принципы формообразования земли-ландшафта, исходящие из диалектики противоборства внутренних сил, энергетики земли, дополняемые энергетикой гравитации, вод и ветра в общей стихии некоей тектонической активности.

Возможно, и не зная об этом, подвижники таковых концепций вторили не только древнейшему учению Фэн-Шуй, но и идеям Томонобу Имамита, крупнейшего эстета Японии XX века, который явно увлек художественный мир Запада своей теорией «эко-этики» и «калонологии». Согласно ей подлинная художественность по-прежнему должна опираться на старинный принцип «калокагатии», т.е. нравственной красоты [10].

Благодаря этому самобытно конвергируются исходные философско-эстетические воззрения Востока и Запада. Это и активное обращение к конфуцианским категориям и прежде всего к «Ли», «единству морального добра и красоты». Это также и отсылка к культуре Античности, к ее «калокагатии» («красивому и доброму») в ее актуальной межкультурной интерпретации...

Причем осуществляются все явно без сожаления.

*...красоте не след себя беречь,
Коль новой красоте черед прийти.*

У. Шекспир

Вполне ожидаемым стало и признание японского мыслителя, что эстетическое переживание — феномен исключительно чувственный. Поэтому и эстетику следует рассматривать в качестве теории о чувственном и посему ее подобает исключить из философского дискурса.

Принимая эстетический опыт в качестве нескончаемого процесса, темпорального континуума, необходимо споспешествовать и адекватной художественности, основанной на самостановлении только и способного противостоять технократическому самостановлению, подобно тому как индивидуальность сопротивляется унификации [11].

В этой связи вновь обращает на себя калонология, наука о трансцендентной бесформенной красоте, целостно преисполняющей все аспекты бытия гармоничными взаимоотношениями с природой (эко-этика), техническим миром (метатехника) и миром современного мегаполиса (урбаника). В итоговой фактичности

речь идет о разрешении универсальной проблемы — установлении достойного межличностного взаимоотношения в более широком контексте взаимоотношения людей с Природой и Временем [9].

Причем, взаимоотношений безусловно не линейных и логически не предзаданных, но синергетических, коэволюционных, благодаря чему «из руин нашей современной культуры, по-видимому, можно сложить новую согласованную культуру» [12, с. 98].

В ее основе «колеблющийся способ существования» (И. Масуро), или, как записано в манифесте метамодерна, пульсация времен. В этом феномене правит органичная связность внутреннего опыта как перманентное переоткрытие себя в нескончаемом диалоге с миром, как «путь к себе» с его восточной «срединностью», то есть буквально бескрайностью [13].

Видимо, это и есть «Закат Европы», по О. Шпенглеру, во озарение Востоком.

...Поистине, все Пути ведут к Единому. Но если японцы искони боготворят прошлое, традицию как свое нескончаемое начало, то Западу еще предстоит осознать это, «догонять», дабы вернуться к отринутым и забытым началам. «Дао дэ Цзин» характеризует сие как «Свойство Пути возвращения к истоку», что вполне отвечает на сакраментальное вопрошание:

Кто Времени велит начать сначала?

У. Шекспир

Заключение. Все идеи и интенции метамодернизма есть имманентный результат не только межкультурного, но и трансэпохального импульса художественной конвергенции. Явление, надо признать, вынужденное, подвинутое уже невыносимым спудом мировых проблем, характеризующихся авантюризмом, беспечностью, а главное «выученной беспомощностью» совладать с ними. В том числе и с пресловутым антагонизмом: или Запад, или Восток. Ибо ставшей общей жизнь, художественность убеждает, что одного нет без другого, словно Ян и Инь, составляющих «Великий предел» (Тайцзиту).

А в творческом беспределе воображения, видится, что восточно-западная художественная конвергенция есть метаисторическое воплощение древнекитайского учения о синергии, гармонии принципа Ли, ассоциируемого с нематериальным, идеальным, духовным началом, чувственным проявлением вещей и материальной основой Ци, обладающей жизненной силой, пронизывающей и организующей все людские взаимоотношения. В синергии они служат выражением диалектики единства Пути-Дао,

великого двуединого Древа Востока-«Жизни» и Запада-«Познания», корни которого в незримой глубине культурогенеза, что, несмотря ни на что, благодатно питает все новые влиятельные побеги, плодоносящие провокационной «запретностью» и одаривающие арт-престижем.

*Два дерева
высятся в горькой разлуке,
ветер и дыхание пустоты
рассказывают о врозь живущих,
но в тайниках земли
в незримой глубине
тянутся они друг к другу,
переплетаясь опушкой корней.*

Ай Цин

*Тебе я помогу. Расту упорней
Там, где тебе перерубают корни!*

У. Шекспир

Явно на подобное указывал и непревзойденный мистификатор реалистических образов Льюис Кэрролл в собственном своеобразном хокку:

*...Смотри — вершится жизни торжество,
И свет зари алеет на востоке.*

ЛИТЕРАТУРА

1. Морозов, Е.И. Искусство Запада: престиж разумного пространства / Е.И. Морозов // Искусство и культура. — 2024. — № 2. — С. 16–20.
2. Морозов, Е.И. Искусство Востока: престиж чувственного времени / Е.И. Морозов, И.В. Морозов // Искусство и культура. — 2025. — № 1. — С. 67–72.
3. Юнг, К.-Г. О психологии восточных религий и философии / К.-Г. Юнг. — Москва, 1994. — 255 с.
4. Сковцова, Е.Л. Культурная традиция и философско-эстетическая мысль в Японии XX века: дис. ... д-ра филос. наук: 09.00.04 / Сковцова Елена Львовна; Ин-т философии РАН. — Москва, 2014. — 385 л.
5. Хайдеггер, М. Бытие и время / М. Хайдеггер; пер. с нем. В.В. Бибихина. — Москва, 1997. — 451 с.
6. Бергсон, А. Творческая эволюция / А. Бергсон; пер. с фр. В.А. Флеровой. — Москва; Жуковский: Кучково поле, 2006. — 380 с.
7. Добрицына, И.А. От постмодернизма — к нелинейной архитектуре: Архитектура в контексте современной философии и науки / И.А. Добрицына. — Москва: Прогресс-Традиция, 2004. — 416 с.
8. Picon, A. Digital Culture in Architecture. An Introduction for the Design Profession / A. Picon. — Basel: Birkhauser, 2010. — P. 204.
9. Латур, Б. Пересборка социального: введение в акторно-сетевую теорию / Б. Латур; пер. с англ. И. Полонской; под ред. С. Гавриленко; Нац. исслед. ун-т «Высшая школа экономики». — Москва: Изд. дом Высшей школы экономики, 2014. — 384 с.
10. Имамити, Т. Тоё-но бигаку (Эстетика Дальнего Востока) / Т. Имамити. — Токио, 1985.
11. Тромпенаарс, Ф. Четыре типа корпоративной культуры / Ф. Тромпенаарс, Ч. Хэмпден-Тернер. — Минск: Попурри, 2012. — 528 с.
12. Пригожин, И. Порядок из хаоса: Новый диалог человека с природой: пер. с англ. / И. Пригожин, И. Стенгерс; общ. ред. В.И. Аршинова, Ю.Л. Климонтовича и Ю.В. Сачкова. — Москва: Прогресс, 1986. — 432 с.
13. Аршинов, В.И. Синергетика как феномен постнеклассической науки / В.И. Аршинов. — Москва, 1999. — 130 с.

Поступила в редакцию 25.02.2025

Эстетизация в системе технологий музыкального брендинга

Карнажицкая Т.В.

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

Статья посвящена проблеме формирования и развития национальных музыкальных брендов в сфере художественной культуры. Актуальность музыкального брендинга представлена как ресурс национального развития. В качестве одного из определяющих ресурсов данных процессов предлагается рассмотреть потенциал эстетизации как технологии надделения культурного продукта эстетическими характеристиками и свойствами. Автором описаны технологии создания, позиционирования и управления музыкальным брендом как продуктом музыкальной культуры. Особый акцент сделан на системе эстетизации как технологии музыкального брендинга.

Ключевые слова: музыкальный брендинг, музыкальная культура, эстетизация, культурное пространство, культурный капитал.

(Искусство и культура. — 2025. — № 3(59). — С. 54–58)

Aestheticization in the System of Musical Branding Technologies

Karnazhitskaya T.V.

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

The article addresses the issue of shaping and developing of national musical brands in the sphere of art culture. The relevance of musical branding is presented as a resource for the national development. As one of the decisive resources of these processes the potential of aestheticization is suggested for consideration as a technology of attaching aesthetic characteristics and properties to the cultural product. Technologies of creating, positioning and managing a musical brand as a musical culture product are presented in the article. A system of aestheticization as a technology of musical branding is also considered.

Key words: musical branding, musical culture, aestheticization, cultural space, cultural capital.

(Art and Cultur. — 2025. — № 3(59). — P. 54–58)

Формирование культурного пространства нации невозможно без систем культурного капитала. Соответственно последний должен быть представлен не только на внутреннем рынке, но и на внешнем пространстве мирового культурного пространства. Данные процессы не обходятся без наполнения культурного капитала национальными брендами. Поэтому сегодня отмечается актуализация поиска новых технологий на базе научного интереса к проблемам культурного брендинга, который видится как ресурс культурного капитала нации. Формирование парадигмальных оснований культурного развития обусловлено необходимостью выработки баланса между

процессами глобализации и реалиями национальной обособленности культур и формирования их культурного пространства.

В современных условиях ключевые позиции национальной специфики культурного пространства предполагают создание и формирование ресурсного обеспечения функционирования комплекса культурных брендов. Устойчивость позиционирования достижений культуры любой страны определяется созданием культурного капитала, его эстетической яркостью и функциональной эффективностью. В этой системе принадлежит технологиям рекламы. Культурный брендинг имеет специфику в сравнении с экономическим брендингом.

В современных научных исследованиях брендинговый ресурс занимает особое место, когда культура обретает черты системы сложного кодирования. Именно образное кодирование, основанное на ассоциациях, определяет специфику рекламного сопровождения культурного бренда. Особое место в системе художественной (музыкальной) культуры не только само произведение искусства, но весь комплекс, сопровождающий его функционирование, становится сложным знаковым сообщением, способным вызывать эстетические ассоциации, влияющие на мировоззренческие представления, и получившим в наше время название брендинга. Именно данный факт обуславливает актуальность выбранной темы исследования. Музыкальное творчество оказывается особенно наполненным ресурсными реалиями воздействия в силу эстетических составляющих выразительных средств на своего потребителя. Именно музыка не только вызывает широкий спектр переживаний в непосредственный момент восприятия, но и создает эффект длительного переживания и соотнесения. Поэтому проблема формирования музыкальных национальных брендов находится в ситуации актуализации необходимости позиционирования достижений культуры Беларуси в мировое культурное пространство.

Цель статьи — выявление специфики и организационного потенциала эстетизации в технологиях музыкального брендинга.

Понятия музыкального бренда и брендинга: интеграционные аспекты экономики и гуманитаристики. Развитие современной науки предполагает интеграционные связи научных направлений, аналитических технологий прогнозирования и совершенствования, формирование единого пространства применения результатов исследований. Традиционное понимание гуманитарного знания как совершенно определенного направления оказывается малоэффективным. Углубление понимания культуры как единого пространства, наполненного широким спектром ресурсов развития нации, страны, государства, становится в наше время не просто актуальным, но и доминантным. В рамках данного исследования предлагается рассмотреть возможности культурного брендинга на примере музыкальной сферы как области использования технологий эстетизации.

Тема бренда как культурного явления и теоретического понятия традиционно представлена трудами известных маркетологов, экономистов, исследователей теории менеджмента и др. Из зарубежных авторов это Т. Гэд [1], который одним из первых обозначил

наиболее общие принципы создания бренда, Д. Аакер, предложивший практику управления уже созданным брендом [2]. Среди российских исследователей необходимо отметить Е. Голубкову, которая раскрывает в своем исследовании прикладные аспекты брендинга как коммуникационной среды [3], В. Гусева, сфокусировавшегося на важности брендинга в системах рекламы [4]. При этом следует понимать, что такое явление, как брендинг, возникло и развивалось как экономический феномен. Интерес к нему среди культурологов проявился относительно недавно и был связан с новыми социальными реалиями рыночного характера. Новым направлением становится музыкальный брендинг.

Понятие музыкального бренда является значимым структурным элементом музыкальной культуры общества. Каждый бренд требует системы позиционирования на стадии формирования и продвижения. На каждом уровне необходим синтез гуманитаристики и экономики. Это выражается в проникании в потенциальный национальный бренд определенного ресурса для его дальнейшего функционирования и продвижения в социокультурную практику. Популярность должна сопровождаться формированием образа, связанного с эстетическим имиджем, в который можно включать конкретную эстетическую позицию патетического, героического, возвышенного, прекрасного и т.д. В любом варианте для бренда востребована не только узнаваемость, ассоциативность, но и позитивность этого образа.

Сегодня наряду с изучением музыки как вида искусства, развития музыкальной критики, систем музыкального образования и воспитания как отдельных явлений музыкальной культуры актуализируются проблемы разработки технологий создания музыкальных брендов. Ведь музыкальный бренд представляет собой феномен музыкальной среды, имеющей культуротворческие задачи. Он становится принципиально новым структурным элементом целостной системы музыкальной культуры, а последняя — предметом арт-менеджмента.

При этом сегодня существует много иногда даже противоречивых определений бренда, используемых в экономике, теории коммуникации и культурологии. В основании подходов к определению бренда лежит философский принцип выявления содержательного наполнения термина.

В первом варианте бренд интерпретируется как «продукт-плюс». Согласно этому подходу

бренд оказывается комплексом искусственно добавленных к культурному продукту характеристик. Предполагается, что бренд имеет не только специфические, присущие ему признаки, но и свойства, не всегда характерные для подобных феноменов. Это понимание связано с формулированием акцента на качественной ценности предполагаемого бренда. Данные характеристики влияют на ценностные свойства как «добавленная ценность» и оказываются определяющими для формирования значимости и систем гарантии качества как особого эквивалента доверия потребителя. Например, имя популярного композитора И. Лученка можно рассматривать как потенциальный национальный музыкальный бренд. Однако для обретения брендового качества необходимо определенное сопровождение, которое может быть представлено в системе увековечения его памяти в форматах присвоения имени композитора конкурсам, фестивалям, учреждениям, улицам и микрорайонам. Эстетизация, сопровождающая процессы брендинга, может окрашивать образ композитора и его творчества как патристическое, совершенное, лирическое начало в его произведениях.

Во втором варианте бренд оказывается в области оказываемой услуги для его потребления, когда он выбран среди конкурентной продукции, замечен, потреблен и запоминаем как позитивный опыт. В качестве примера выступает музыкальный фестиваль, музыкальное событие (Международный фестиваль искусств «Славянский базар» в Витебске, Республиканский открытый конкурс исполнителей на народных инструментах имени И.И. Жиновича). Говоря о «Славянском базаре» можно с уверенностью сказать, что он стал уникальным национальным культурным брендом, объединившим разные виды искусств. Однако именно музыка оказалась функциональным ядром его сущности. Бренд сопровождается комплексом продукции с его логотипом: фотокамни, акриловые магниты, спортивные бутылки, коврики для компьютерной мыши и др. Однако следует признать, что музыкальные конкурсы в нашей стране пока не обеспечены достаточными ресурсами брендингового характера.

Для культурологии интересен подход, в котором акцент в понимании бренда делается на его целевом наборе положительно заряженных качеств, скрывающихся за символическим кодированием [5]. Создание символа и нейминг являются важными атрибутами музыкального брендинга. В современном

музыкальном пространстве Беларуси существуют коллективы, которые при условии активного брендинга могут иметь более значимую культурную позицию не только в Стране, но и за ее пределами. В качестве примера можно привести заслуженный коллектив Республики Беларусь «Чистый голос», ставший обладателем Национальной премии Республики Беларусь «За духовное возрождение». Его большой профессионализм можно рассматривать как потенциал для создания национального музыкального бренда, отражающего высокую художественно-эстетическую значимость белорусской музыкально-вокальной культуры уровня международных критериев музыки.

Сейчас брендинг охватывает почти все сферы жизни человека и его деятельности. Разными видами брендинга выступают такие, как промышленный, услуг, социальный, культурный. В наши дни особенно развивается возрастной брендинг, ориентированный на разные возрастные группы потребителей. Эти направления еще недостаточно использованы в музыкальной жизни Беларуси именно в позициях национально-культурного брендинга.

Музыкальный бренд имеет ряд функциональных приоритетов, которые эстетически обеспечивают его актуальность.

Главными признаками музыкального бренда являются:

- идентификация культурного продукта и его создателя с национальной спецификой страны (в качестве такого признака может быть происхождение автора произведения, исполнение на белорусском языке, характерные для белорусской музыки элементы, музыкальное цитирование фольклорного материала);
- обеспечение уникальности музыкального продукта от конкурентов (привнесенные новации в содержание или форму музыкального произведения, специфика исполнения и т.д.);
- высокий уровень популярности среди потребителей (востребованность творчества коллектива, исполнителя у слушателей, основанное на обращении к образу жизни, ценностям, убеждениям потребителей, а также на присутствии национального смысла, умении формировать у них чувства идентичности);
- способность выступать в качестве интеграционного единства нации как на уровне коммуникационного скрепа поколений, так и объединяющего элемента разных социальных групп или поколений.

Поэтому сегодня можно утверждать, что феномен бренда вообще и музыкального

брендинга в частности оказывается сложным и междисциплинарным. Он трактуется как комплекс организационной, управленческой и творческой деятельности, предполагающей коммуникативные свойства создаваемого культурного продукта не только в их художественно-эстетической и культуротворческой форме, но и в позиции, которая определяется не только экономическими, но и гуманитарно-эстетическими свойствами.

Эстетизация как технологический ресурс создания музыкального бренда и управлением им. Современные культурологические технологии создания и управления культурными брендами не имеют глубокой разработки и широкого практического внедрения в практику. В ситуации активизации глобальных рисков и вызовов для национальных культур многие культуротворческие технологии оказываются менее востребованными, а часть актуализируют необходимость новационных трансформаций для преодоления кризисных и застойных состояний общества. Музыкальная культура способна повышать эффективность программ обеспечения гуманитарной безопасности нации, создавать устойчивый культурный капитал нации, развивать культурное пространство.

Художественная культура вообще (и музыкальная культура в частности) активно реагирует на социально-культурные трансформации. Понимание значимости эстетизации как технологии культуротворчества представлено в работах современных исследователей. В сегодняшней трактовке понятие эстетизации представлено как придание чему-либо гармоничности или идеализации чего-либо. Эстетизацию часто рассматривают как педагогическую технологию воспитания чувства прекрасного в отношении к окружающему миру и способности усваивать художественно-культурные ценности мировой культуры.

В западной науке последних десятилетий представлена проблема всеобщей эстетизации как процесса, характерного для современной культуры. Немецкий философ В. Вельш, рассматривая множественность развития мира, отмечает, что чувственное реагирование на происходящие события видится проявлением эстетизации культуры. Эстетизация наиболее ярко, по его мнению, реализуется в сфере искусства, но может активно присутствовать и за его пределами [6]. Продолжая мысль исследователя можно утверждать, что музыка способна окрашивать мир для человека и актуализировать события

определенными красками и переживаниями. Именно это свойство музыки оказывается основополагающим принципом для формирования музыкального бренда. В качестве музыкального бренда выступает различный продукт музыкальной культуры: музыкальное произведение (народная песня «Купалинка»), коллектив (для Беларуси ВИА «Песняры»), учреждение или организация (для Беларуси Государственный академический Большой театр Беларуси), исполнитель, композитор или руководитель музыкального коллектива (В. Мулявин, Е. Глебов, А. Анисимов).

Управление музыкальным брендом имеет свою специфику технологического и процессуального характера. Это системы работы с созданным брендом и технологии его тактического расширения и продвижения. На данном этапе важны коммуникационные практики в зоне СМИ, реклама и мониторинг. Дополнительными технологиями становятся анализ ценовой позиции и ее гибкость для разных социальных групп потребителей, ориентация на художественно-эстетические потребности населения, художественно-эстетическую значимость. Для успешного продвижения бренда, роста его востребованности необходимо использовать всевозможные маркетинговые ходы, а также новые методы, которые заинтересуют наиболее широкий круг запроса потребителя. Управление музыкальным брендом может сопровождаться спонсорством, культурными акциями, участием в государственных культурных мероприятиях, рекламных кампаниях.

Важными системами эстетизации музыкального бренда оказываются технологии исторической памяти. В современной музыкальной среде активно используются музыкальные бренды прошлых лет (партизанские песни, этнический музыкальный фольклор). Это обусловлено ностальгическими переживаниями исторических и эпохальных событий белорусского народа. Возникает ситуация возможности реконструкции музыкальных брендов, их расширения средствами эстетической трансформации или деконструкции культурных кодов [7]. Так, события в белорусской деревне Хатынь увековечены во многих музыкальных произведениях, наиболее известны симфоническая поэма «Погребение Хатыни» Андрея Мдивани, оратории «Памяці Хатыні» В. Войтика (на слова Г. Буравкина и Р. Тармолы) и «Хатынь» К. Тесакова (на слова Ф. Жички). Баланс трагического и патетического отражают эстетические грани событий языком музыки. Конкретная национальная

трагедия эстетически сопряжена с философским переживанием фатальности смерти.

Важно отметить, что технологии брендинга имеют вариативность. В музыкальной культуре, как и в системе экономического производства, существует *суббренд* (бренд внутри бренда). Примером суббренда может служить рождение ансамбля «Верасята» на базе ВИА «Верасы».

Еще одно явление — *даунбренд* (падение вниз), так, некоторые кавер-группы, исполняющие хиты прошлых лет в качественно ином варианте.

Не последнюю роль в музыкальном брендинге играет и *марочное семейство* — набор товаров, продвигаемых под одной маркой. Пример в музыкальной культуре — «Хор Турецкого» и «Сопрано-10», а для Беларуси — множественность ансамблей с включенностью в название понятия «Песняры», исполняющих произведения из репертуара «Золотого состава» известного ансамбля.

Формирование музыкального бренда должно опираться на системы целеполагания и идеологического контекста национальной культурной политики, понимания его культурной востребованности у слушателя, наличия ресурсного сопровождения. Создаваемый музыкальный бренд необходимо обеспечить аналитикой его возможной конкурентоспособности в условиях уже существующего музыкального продукта.

Заключение. В современной культурологии музыкальный брендинг большинство исследователей рассматривают как систему мировоззренческого, социального, идеологического, художественного и экономического явления. Брендировать можно не только музыкальное произведение и услугу, которые имеют экономическую значимость, но и музыкальный коллектив, музыкальное учреждение, музыкальное событие или исполнителя. Новым ресурсом служит не только художественно-эстетическая ценность, но и идеолого-культурная значимость, обладающая экономическими и эстетическими форматами позиционирования национальной музыкальной культуры.

Эстетизация музыкальных брендов определяется как системами формирования

имиджа исполнителей, авторов и коллективов, так и присутствием в музыкальных произведениях национального контекста, воспринимаемых потребителями как идентификация своей субъектности с национальным контекстом. Это должно проявляться в содержательных и формальных критериях, обеспечиваться актуализацией социального запроса на ценностные и художественно-эстетические потребности.

Большинство используемых технологий музыкального брендинга в культуре Беларуси основано на позициях позиционирования, мифологизации, эстетизации, поиске лидеров мнений, создании коммуникационного сопровождения. На этапе формирования музыкального бренда следует создать систему его знаково-символического окружения, в которую входят название, миссия, определенность целевой аудитории, уникальность и др. Важным оказывается и эстетический вектор позиционирования.

Музыкальный брендинг имеет много параллелей с брендингом в сфере экономики, но отличается по различным позициям, призван помогать создавать культурный образ страны, формировать отношение к нации, расширять национальное культурное пространство и гарантировать устойчивость культурного капитала. Он обладает широким потенциалом позиционирования достижений культуры нации и требует активной разработки вхождения технологий эстетизации в практики создания и продвижения национальных музыкальных брендов.

ЛИТЕРАТУРА

1. Гэд, Т. Создай свой бренд / Т. Гэд, А. Розенкрейц; пер. В. Первушин. — СПб.: Издательский дом «Нева», 2004. — 192 с.
2. Аакер, Д. Стратегия управления портфелем брендов: пер. с англ. / Дэвид А. Аакер. — М.: Эксмо, 2008. — 320 с.
3. Голубкова, Е. Н. Маркетинговые коммуникации: учебник / Е. Н. Голубкова. — М.: Дело и сервис, 2011. — 328 с.
4. Гусев, В. Д. Маркетинг и реклама / В. Д. Гусев. — М.: Экономика, 1994. — 352 с.
5. Зотов, В. В. Ценность бренда / В. В. Зотов. — М.: Маркет ДС Корпорейшн, 2005. — 167 с.
6. Вельш, В. «Постмодерн». Генеалогия и значение одного спорного понятия / В. Вельш // Путь. — 1992. — № 1. — С. 109–136.
7. Громова, Е. Психотипы потребителей и позиционирование бренда / Е. Громова, М. Герасимова // Рекламные идеи. Yes! — 2005. — № 4. — С. 4–16.

Поступила в редакцию 20.03.2025

УДК 392.81:130.2

Алиментарная культура как культурологическая категория

Ду Бикунь

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

Статья посвящена исследованию алиментарной культуры как культурологической категории, отражающей многообразие социальных, символических, эстетических и экономических аспектов питания. Автор рассматривает данную культуру сквозь призму национальных традиций, философских концепций, исторических процессов и межкультурных взаимодействий, опираясь на труды зарубежных и отечественных исследователей. В работе раскрывается роль еды как элемента знаковой системы, средства самоидентификации и фактора социальной коммуникации. Особое внимание уделяется сравнению белорусской и китайской гастрономических традиций, их адаптации в условиях глобализации и культурного обмена. Белорусская кухня, основанная на аграрных традициях, подчеркивает связь с природными циклами, тогда как китайская культура питания, формируемая философией Инь и Ян, выражает стремление к гармонии и балансу. Анализируется влияние глобальных процессов на пищевые привычки, а также трансформация национальных кулинарных практик в межкультурном пространстве и распространение фастфуда как примера экономического влияния на алиментарную культуру. Автор комплексно исследует алиментарную культуру как многосоставной феномен, охватывающий символику питания, механизмы его восприятия и экономические аспекты, тем самым расширяя культурологический дискурс о роли пищи в структуре общества.

Ключевые слова: алиментарная культура, культура питания, культурология, национальная идентичность, символика еды, гастрономические традиции, аспекты питания, пищевые коды, межкультурное взаимодействие, философия питания.

(Искусство и культура. — 2025. — № 3(59). — С. 59–62)

Alimentary Culture as a Category of Cultural Studies

Du Bikun

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

The article explores food culture as a cultural category, reflecting the diversity of social, symbolic, aesthetic, and economic aspects of nutrition. The author examines food culture through the lens of national traditions, philosophical concepts, historical processes, and cross-cultural interactions, drawing on the works of foreign and domestic scholars. The study reveals the role of food as a sign system, a means of self-identification, and a factor in social communication. Special attention is given to a comparison of Belarusian and Chinese gastronomic traditions, their adaptation in the context of globalization and cultural exchange. Belarusian cuisine, rooted in agrarian traditions, emphasizes a connection with natural cycles, while Chinese food culture, shaped by the philosophy of Yin and Yang, expresses a pursuit of harmony and balance. The analysis also addresses the impact of global processes on dietary habits, the transformation of national culinary practices in intercultural contexts, and the spread of fast food as an example of economic influence on food culture. The author provides a comprehensive study of food culture as a multifaceted phenomenon, encompassing the symbolism of nutrition, its perception mechanisms, and economic dimensions, thereby expanding the cultural discourse on the role of food in societal structures.

Key words: alimentary culture, nutrition culture, cultural studies, national identity, food symbolism, gastronomic traditions, aspects of nutrition, dietary codes, cross-cultural interaction, philosophy of food.

(Art and Cultur. — 2025. — № 3(59). — P. 59–62)

Алиментарная культура как культурологическая категория является ключевым элементом изучения питания и его влияния на развитие общественных норм и ценностей. Этот термин охватывает не только биологические

аспекты питания, но и социокультурные, эстетические и этические компоненты, формируемые образом жизни, религиозными представлениями и традициями. Исследование алиментарной культуры получило активное

Адрес для корреспонденции: e-mail: dubikun66@163.com — Ду Бикунь

развитие в XX веке в рамках культурологии, социологии, антропологии и философии. В качестве методологической базы для данной работы послужили труды зарубежных ученых (К. Леви-Стросса [1], Ж. Бодрийяра [2], М. Дуглас [3], Ю.М. Лотмана [4], С.Н. Якушенкова [5] и др.), рассматривающие еду как важную часть символического пространства культуры.

Несмотря на широкий научный интерес к теме питания, понятие «алиментарная культура» требует дальнейшего уточнения в культурологическом контексте. В частности, остается открытым вопрос о ее месте в структуре культуры повседневности, взаимодействии с национальными традициями и возможностях адаптации в условиях межкультурного пространства.

Цель статьи — раскрытие сущности понятия «алиментарная культура» в контексте культурологии, а также анализ ее проявлений в различных этнических традициях Китая.

Понятие алиментарной культуры в контексте культурологического дискурса. Алиментарная культура (от лат. *alimentum* — питание, пища) буквально означает «культура питания». Трактовка данного термина варьируется в зависимости от научной дисциплины, изучающей это явление. Согласно *социологическому* подходу, алиментарная культура — часть повседневных действий, регулирующих социальное взаимодействие через нормы питания. Ж. Бодрийяр [2] понимает пищу как элемент системы знаков, утверждая, что в потребительском обществе еда утрачивает свою функциональность и превращается в символ, отражающий статус и стиль жизни. В *антропологии* исследователь О.Д. Фаис-Леутская определяет алиментарную культуру как средство самоидентификации, которое является «...одним из способов осознания исторических и этнических корней, а иногда и консолидирующим элементом идентичности» [6, с. 178]. *Историки* рассматривают алиментарную культуру как динамично развивающуюся систему, отражающую процессы интернационализации, миграции и культурного обмена. В *экономическом* контексте алиментарная культура трактуется как совокупность потребительских предпочтений и рыночных стратегий, влияющих на производство и распространение продуктов питания.

С точки зрения *культурологии*, алиментарная культура «представляет собой культуру потребления и производства пищи — базовую часть этнической или национальной культуры, функционирующую в обществе через систему пищевых кодов, включающих общие принципы, которые определяют многообразие вариантов

системы питания (приготовления и потребления пищи), а также обуславливают механизмы смыслопорождения в сфере питания» [7, с. 89]. Из данного определения становится понятным, что алиментарную культуру можно рассматривать как часть культуры повседневности, акцентирующую внимание на обыденной жизни, в которой еда занимает значительное место. Еда становится не только необходимостью, но и способом выражения культурных норм, традиций и символов. В этом контексте Ю.М. Лотман [4] писал о пище как семиотической системе, где блюда, способы их приготовления и потребления служат знаками культурного кода.

Собственное определение алиментарной культуры можно сформулировать следующим образом: *алиментарная культура — это комплекс норм, традиций, ритуалов и символов, связанных с приготовлением, употреблением и восприятием пищи, отражающий этническую, социальную и историческую идентичность в рамках культурных традиций конкретного общества.*

Культура питания является неотъемлемой частью повседневных действий каждого человека. Она регулирует как гастрономические предпочтения, так и формы социальной коммуникации, этикет и праздничные традиции народов. Алиментарная культура охватывает различные аспекты человеческой жизни, включая эстетический, социальный, символический и экономический. Охарактеризуем каждый из них подробнее.

Эстетический и социальный аспект алиментарной культуры. Визуальное восприятие пищи, а также сервировка стола играют важную роль в формировании гастрономического опыта, отражают культурные нормы, исторические традиции и социальные различия конкретной нации. Симметрия, цветовые контрасты, гармоничное сочетание оттенков, а также текстурные различия способствуют созданию эстетического удовольствия от трапезы. В западных культурах преобладает индивидуальный подход к сервировке, где каждое блюдо подается отдельно, что подчеркивает авторский стиль повара. В восточных культурах, напротив, распространена практика коллективного потребления пищи. В ресторанах действует правило «круглого стола», где блюда располагаются на вращающейся подставке, чтобы каждый мог легко взять еду, что символизирует единство семьи или общества. В Китае традиции семейных застолий подчеркивают уважение к старшим: младшие подают еду старшим, что символизирует почтение. Такие действия сохраняют крепкие семейные узы. «Через еду китайцы

выражают свои чувства, культуру и уважение к наследию, что делает их кухню уникальной и вдохновляющей» [8].

Исторически было заведено так, что определенная еда в западных культурах была доступна высшим слоям населения. Аристократы могли себе позволить максимально обработанную еду, в то время как крестьяне питались простой едой. Например, традиционное белорусское блюдо *мачанка*, представляющее собой густой мясной соус, который подается с блинами, драниками или просто хлебом, могла позволить приготовить не каждая крестьянская семья. Однако «...на Урале и в Сибири круг ингредиентов для мачанки существенно расширился, при этом она стала более доступным блюдом для повседневного рациона крестьянской семьи», — утверждает Р.Ю. Федоров, изучающий особенности традиционной культуры питания у белорусских крестьян-переселенцев Урала и Сибири [9, с. 184].

Символическая интерпретация алиментарной культуры. Еда несет в себе глубокие культурные смыслы, отражая национальные, религиозные и мифологические традиции. Как отмечает С.Н. Якушенко, «...еда (пища) может быть не только объектом человеческой деятельности, но и выступать в качестве своеобразного инструмента формирования человека и его места в культуре (социуме)» [5, с. 248]. Китайская и белорусская кухни, несмотря на явные различия в ингредиентах и приготовлении пищи, связаны с философскими и религиозными традициями своих народов. Так, белорусская кухня представляет собой синтез восточнославянских, балтских и западноевропейских традиций и отражает сельскохозяйственные традиции и связь с природой. Картофель, введенный в рацион в XVIII в., стал основой многих национальных блюд, таких как *драники*. Блюда из картофеля символизируют простоту и сытность, отражая крестьянский уклад жизни. Еще одним знаковым элементом белорусской алиментарной культуры является *ритуальная еда*, сохраняющая тесную связь с православными традициями и дохристианскими языческими верованиями. Одними из ключевых блюд являются *праздничный кулич* и *крашеные яйца*, которые традиционно готовят на Пасху. Они отражают идеи возрождения и жизни. Важную роль играют также блины, имеющие круглую форму и символизирующие солнце — дань древним славянским верованиям.

Интерес представляет китайская гастрономическая традиция, основанная на философии *Инь* и *Ян*, что отражает стремление к гармонии не только в пище, но и в культуре в целом. Согласно

этому учению, все в этом мире имеет две противоположные стороны *Инь* и *Ян*, которые, взаимодействуя друг с другом, создают гармонию. Согласно философии «...горячие и теплые продукты относят к категории *Ян*, холодные и прохладные — к категории *Инь*. В холодное время лучше подходит горячая и теплая пища; в жаркое время — холодная и прохладная» [10, с. 40]. Поэтому традиционная китайская культура питания выражается в гармоничном сочетании мягких и хрустящих текстур, светлых и темных оттенков еды, а также горячих и холодных компонентов. Например, блюдо *пекинская утка* отличается сложной подачей: тонко нарезанные ломтики хрустящей утки сервируются с блинчиками, нарезанным луком и соусом. Контраст текстур (хрустящая кожа и нежное мясо) подчеркивает принцип *Инь* и *Ян*. Традиционно утку подают в несколько этапов, превращая трапезу в гастрономический ритуал. Такой подход отражает философию равновесия и единства противоположностей, которая пронизывает китайскую культуру в целом.

Следует также отметить, что национальная идентичность Китая во многом выражается через его кулинарные традиции, где каждая провинция имеет уникальные традиционные блюда. Например, *Северная кухня (Шаньдун, Пекин)* характеризуется обилием пшеничных изделий и насыщенными вкусами с использованием соевого соуса, чеснока и уксуса, что связано с холодным климатом региона. *Южная кухня (Кантонская)* известна мягкими, сбалансированными вкусами, минимальной термической обработкой продуктов и широким использованием морепродуктов, что обусловлено субтропическим климатом. *Западной кухне (Сычуань, Юньнань)* присуща острая и пряная пища, в нее добавляют сычуаньский перец и чили, которые отражают дух региона. *Восточная кухня (Шанхай)* славится сладковатыми и нежными вкусами, популярностью блюд на основе риса, морепродуктов и карамелизованных соусов. «Это не просто питание, а искусство, отражающее многогранную сущность китайской цивилизации» [8].

Экономические характеристики алиментарной культуры. Алиментарная культура влияет на экономику как на макро-, так и на микроуровне. Она тесно связана с политическими процессами, такими как глобализация, что приводит к изменению традиционных пищевых норм. Производство и потребление продуктов питания формирует гастрономические тренды, определяет доступность продуктов и способствует развитию кулинарного туризма.

Сегодня между Китаем и Беларусью происходит активный взаимообмен пищевой культурой, что связано со стремительными процессами глобализации. В последние годы в Беларуси наблюдается рост интереса к китайской кухне. Открываются рестораны и кафе, предлагающие китайские блюда, адаптированные под местные вкусы. Это расширяет гастрономический кругозор белорусов и обогащает местную кулинарную культуру. С другой стороны, белорусская кухня становится известной в Китае благодаря культурным мероприятиям и презентациям. Например, в Пекине была презентована книга «*Лучшие блюда белорусской кухни*» Е. Микульчик, а также прошел *Драник-фест* в 2018 году [10, с. 15], что свидетельствует о растущем интересе китайцев к белорусским кулинарным традициям.

Китайско-белорусское сотрудничество способствует тому, что на территории Беларуси проживает большое количество китайского населения. Они сохраняют пищевые традиции своего региона, адаптируют его к белорусскому питанию, а также перенимают гастрономические привычки белорусов. Исходя из исследований, Чжан Иньлин пришел к выводам, что «пищевая адаптация китайцев в Беларуси в первую очередь отражается в следующих аспектах: пищевой режим, способ приема пищи (в Беларуси китайцы привыкли есть ножом и вилкой) и подачи блюд (около 25% респондентов сначала едят суп, потом горячее с гарниром, наконец напитки и десерты)» [11, с. 10].

Экономический контекст алиментарной культуры определяет доступность продуктов и тенденции потребления. Например, в условиях экономического кризиса люди склонны выбирать дешевые и доступные продукты, что влияет на массовое распространение фастфуда и продуктов с высокой степенью переработки. Кроме того, западный фастфуд адаптируется под локальные вкусы: «Так, в McDonald's появляются весьма специфичные «местные» блюда: ролл «селедка под шубой» в России, несколько видов супов в Португалии, ролл с котлетами из нута в Египте, буррито в Мексике и *tamago double mac* (бургер с яйцом) в Японии» [12, с. 218]. Все эти блюда представляют собой гибрид из веяний фаст-фуда и национальной кухни.

Заключение. Алиментарная культура является важной культурологической категорией, охватывающей не только процесс питания, но и систему социальных, символических, эстетических и экономических значений, формирующих идентичность общества. В ходе анализа выявлено, что алиментарная культура играет ключевую роль в сохранении этнических

традиций, регулировании социальной коммуникации и формировании культурных кодов.

Новизна исследования заключается в комплексном рассмотрении алиментарной культуры как многосоставного феномена, включающего национальные традиции, философские концепции, исторические процессы и экономические аспекты. В частности, особое внимание уделено взаимодействию белорусской и китайской гастрономических традиций, что позволяет выявить закономерности адаптации алиментарных практик в межкультурном пространстве.

Практическое значение полученных выводов заключается в возможности применения концепции алиментарной культуры в исследованиях по культурологии, социологии и антропологии, а также в сферах гастрономического туризма, ресторанного бизнеса и маркетинга продуктов питания. Анализ пищевых традиций разных народов способствует межкультурному взаимопониманию, формированию толерантности и сохранению нематериального культурного наследия.

ЛИТЕРАТУРА

1. Леви-Стросс, К. Мифологии. Сырое и приготовленное / Клод Леви-Стросс. — М.: Freefly, 2006. — 398 с. — (Bibliotheca Indiana).
2. Бодрийяр, Ж. Система вещей / Жан Бодрийяр. — М.: Рудомино, 1999. — 224 с.
3. Дуглас, М. Чистота и опасность. Анализ представлений об осквернении и табу / Мери Дуглас. — М.: Канон-Пресс-Ц, 2000. — 288 с.
4. Лотман, Ю.М. Семиосфера / Ю.М. Лотман. — СПб.: Искусство-СПб, 2000. — 704 с.
5. Якушенков, С.Н. Культурная безопасность и факторы развития национальной алиментарной культуры / С.Н. Якушенков, Сун Цзе // Каспийский регион: политика, экономика, культура. — 2015. — № 4(45). — С. 247–253.
6. Фаис-Леутская, О.Д. Антропология питания как мета- и мегадисциплина: алиментарные практики, глобальные вызовы и конструирование имиджа / О.Д. Фаис-Леутская, А.А. Новик // Антропологический форум. — 2022. — № 53. — С. 177–194.
7. Палаткин, В.В. Феномен алиментарной культуры: понятийный анализ / В.В. Палаткин // Общество: философия, история, культура. — 2019. — № 3. — С. 87–90.
8. Особенности китайской кухни. — URL: https://pokewoke.ru/articles/osobennosti-kitajskoj-kuhni/#elementor-toc__heading-anchor-16 (дата обращения: 23.03.2025).
9. Федоров, Р.Ю. Особенности традиционной культуры питания у белорусских крестьян-переселенцев Урала и Сибири / Р.Ю. Федоров // Вестник Томского государственного университета. История. — 2021. — № 72. — С. 184–194.
10. Гурко, А. Этнические традиции национальной кухни Беларуси / А. Гурко, Л. Бохан, Н. Бункевич. — Минск: Белорусская наука, 2019. — 258 с.
11. Иньлин Чжан. Китайцы в Республике Беларусь: этнологическое исследование (1991–2010-е гг.): автореф. дис. ... канд. ист. наук: 07.00.07 / Иньлин Чжан; Центр исследований белорусской культуры, языка и литературы НАН Беларуси. — Минск, 2022. — 24 с.
12. Якушенкова, О.С. Россия и Восток: межкультурное взаимодействие через призму алиментарного диалога с чужим / О.С. Якушенкова // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. — 2017. — № 12-1(86). — С. 217–220.

Поступила в редакцию 02.04.2025

УДК 37.015.3:159.923:373.5.016:744

Формирование личности обучающихся через воспитательный потенциал учебных занятий предмета «Черчение»

Беженарь Ю.П., Даргель Т.М.

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

В статье рассматривается воспитательный потенциал учебного предмета «Черчение» в системе общего среднего образования Республики Беларусь. Актуальность работы обусловлена необходимостью переосмысления традиционных подходов к социализации личности в условиях глобализации, цифровизации и трансформации ценностных ориентиров. На основе современных исследований выявлено, что, несмотря на значительный вклад в развитие методики преподавания черчения, его воспитательные аспекты остаются недостаточно изученными. Авторы доказывают, что черчение обладает уникальным потенциалом для формирования технико-эстетического сознания, профессиональной графической культуры, инновационного и креативного мышления, эмоционально-ценностного отношения к труду.

Особое внимание уделено структурным компонентам воспитательного потенциала, включая ценностные ориентации (патриотизм, толерантность, профессиональная этика) и практико-ориентированные методы (проектная деятельность, межпредметные связи). Предложены конкретные педагогические инструменты, такие как лаборатория «От микрометра к нанометру» и система профориентационных плакатов.

Данная научная публикация адресована педагогам, методистам и исследователям, занимающимся проблемами интеграции воспитания в предметное обучение.

Ключевые слова: воспитательный потенциал, личность, черчение, ценностные ориентации, графическая культура, профессиональное самоопределение, педагогические технологии, обучающиеся.

(Искусство и культура. — 2025. — № 3(59). — С. 63–71)

Shaping Student Personality through the Education Potential of Technical Drawing Academic Discipline Classes

Bezhenar Yu.P., Dargel T.M.

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

The article explores the education potential of the academic subject of Technical Drawing within the system of general secondary education of the Republic of Belarus. The research is relevant due to the necessity of rethinking the traditional approaches to personality socialization in the conditions of globalization, digitalization and value goal transformation. Based on the contemporary research it was found out that despite a considerable contribution to the development of Methods of teaching Technical Drawing its education aspects still remain insufficiently studied. The authors prove that Technical Drawing has a unique potential for shaping: technological and aesthetic thinking, professional graphic culture, innovation and creative thinking, emotion and value attitude to work.

Адрес для корреспонденции: e-mail: hgf.vitebsk@mail.ru — Ю.П. Беженарь

Special attention is paid to the structural components of the education potential which includes value landmarks (patriotism, tolerance, professional ethics) and practice oriented methods (design activities, interdisciplinary relations). Definite pedagogical tools such as the laboratory "From the micrometer to the nanometer" and the system of work advising posters are suggested.

The article addresses teachers, methodologists and researchers who deal with the issues of integration of education and subject teaching.

Key words: *education potential, personality, Technical Drawing, value landmarks, graphic culture, professional self-identification, pedagogical technologies, students.*

(Art and Cultur. — 2025. — № 3(59). — P. 63–71)

Проблема воспитания подрастающего поколения на протяжении всей истории человечества являлась предметом научного и общественного внимания, что обусловлено ее ключевой ролью в процессе социализации и трансляции культурных норм.

Неудивительно, что уже Аристотель, древнегреческий философ и энциклопедист, подчеркивал: «Воспитание ума без воспитания сердца — это совсем не образование» [1]. Позднее, в 1580 году, Мишель де Монтень, французский писатель и философ, утверждал: «Тому, кто не постиг науки добра, всякая иная наука приносит лишь вред» [2]. Схожую мысль высказывал и И.П. Подласый, советский доктор педагогических наук: «Знания без высокой духовности и морали — меч в руках сумасшедшего» [3, с. 3].

В современных социокультурных условиях проблема нравственно-духовного воспитания обострилась под влиянием глобализации, цифровизации и трансформации ценностных ориентиров. Это обусловило необходимость переосмысления традиционных подходов к социализации личности.

В Республике Беларусь ответом на вызовы времени стало усиление воспитательной функции образования. Учреждения образования всех уровней и профилей актуализировали эту задачу, закрепив ее в качестве приоритетного направления педагогической деятельности через:

- интеграцию воспитательных программ в учебные курсы;
- развитие социально значимых инициатив;
- укрепление сотрудничества семьи, школы и общества.

Согласно Кодексу Республики Беларусь об образовании, «воспитание осуществляется на учебных занятиях и в процессе воспитательной работы во внеучебное время» [4]. Качество реализации воспитательной функции образовательного процесса выступает системообразующим фактором формирования у обучающихся базовых личностных характеристик, обеспечивающих их способность к самоактуализации,

самореализации и проектированию персональной жизненной стратегии.

Среди учебных предметов общего среднего образования «Черчение» занимает особое место благодаря своей прикладной природе, будучи связующим звеном между академическими знаниями и их технологическим применением в профессиональной сфере и бытовых условиях.

Проблемами воспитания в процессе обучения черчению занимались видные ученые, методисты, педагоги, такие как: В.Н. Виноградов (внеклассная работа по черчению в школе [5]), А.Д. Ботвинников (элементы общественно-политического воспитания обучающихся [6, с. 279–306]), С.И. Дембинский совместно с Н.О. Севастопольским (отношение обучающихся к качеству графических работ [7, с. 6]), С.И. Дембинский совместно с В.И. Кузьменко (влияние личности учителя на душу обучающихся, роль примеров технических стандартов в воспитании учащихся [8, с. 36–42]), В.И. Кузьменко, М.А. Косолапов (эстетическое воспитание, техническая эстетика, межпредметные связи курса черчения [9, с. 19–23]), Е.А. Василенко (эстетическое воспитание, политехнический кругозор, межпредметные связи курса черчения [10, с. 17–21]), И.А. Ройтман (роль исторических примеров развития инженерной графики в воспитании обучающихся, формирование в сознании обучающихся образов и понятий [11, с. 36–42, 63–70]), И.А. Воротников, Л.Н. Коваленко (развитие интереса к учебному предмету «Черчение» через решение нетрадиционных задач, представленных графическими изображениями [12–14]), Ю.П. Беженарь (формирование у обучающихся научных представлений и понятий о пространстве, эмоциональное воспитание учащейся молодежи [15, с. 36–42; 16, с. 285–286]).

Несмотря на существенный вклад отечественных и зарубежных исследователей в развитие методики преподавания черчения, воспитательный потенциал учебных занятий по данному предмету остается теоретически и методически недостаточно разработанным, так как

на протяжении длительного периода усилия методистов и педагогов были сосредоточены преимущественно на формировании технических компетенций, включающих владение нормами и правилами графического языка, развитие пространственного мышления, освоение технологий выполнения и чтения чертежей.

В то же время воспитательный компонент обучения черчению, который должен способствовать: развитию эмоционально-ценностного отношения к графической деятельности, формированию технико-эстетического сознания, становлению профессиональной графической культуры, стимулированию инновационного и креативного мышления — остается доминирующим в образовательной практике сегодня.

Цель статьи — выявление и анализ ключевых факторов формирования личности обучающихся через реализацию воспитательного потенциала учебного предмета «Черчение» в современной образовательной практике.

Факторы формирования личности. Согласно словарю психолого-педагогических понятий, личность — это «человек как участник историко-эволюционного процесса, выступающий носителем социальных ролей и обладающий возможностью выбора жизненного пути, в ходе которого им осуществляются преобразования природы, общества и самого себя» [17, с. 14].

Слово «личность» в современной культуре имеет три основных смысла: личность как совокупность процессов, личность как индивидуум и личность как статус.

Личность — совокупность психических и эмоциональных процессов, которые определяют его восприятие и поведение. Это рассматривается как внутреннее ядро, формирующее убеждения, ценности и мотивы, влияющее на все аспекты жизни индивида.

Каждая личность как индивидуум обладает своими специфическими качествами, которые отличают ее от других. Эти особенности могут включать в себя темперамент, характер, интересы и жизненный опыт, что формирует неповторимый образ человека.

Личность как статус может восприниматься в качестве определенной степени признания или авторитета в обществе, что подразумевает достижения, влияние или уважение, которыми обладает человек.

В нашем исследовании будем рассматривать личность как совокупность психических и эмоциональных процессов, обладающую своими специфическими качествами. Это связано с тем, что личностное развитие обучающихся влияет на их социализацию, мотивацию, а также будущую профессиональную деятельность.

Формирование личности — сложный и многофакторный процесс, который начинается с раннего детства, продолжается на протяжении всей жизни и заканчивается в глубокой старости. Указанный процесс включает в себя взаимодействие различных факторов, таких как:

- *биологические* — наследственность и врожденные особенности;
- *внутренние* — личный опыт (темперамент, волевые качества и эмоциональный интеллект);
- *внешние* — среда обитания субъекта (климат, географическое расположение, условия жизни);
- *социальные* — социальные взаимодействия (семейное, дружеское и педагогическое воздействие, новые социальные навыки и знания).

Личность во многом определяется наследственностью. Генетическая предрасположенность может влиять на темперамент, определенные черты характера и эмоциональную реактивность. Наследственные свойства закладывают основу для дальнейшего развития личности.

Личный опыт обучающихся, включающий успехи, неудачи, преодоление трудностей и взаимодействие с окружающими, играет ключевую роль в формировании индивида, развивая поведенческие модели и способствуя личностному росту. Одновременно важнейшими психологическими факторами становятся самосознание, самооценка и эмоциональный интеллект, которые через рефлексию и самопознание помогают осознать свои ценности, управлять эмоциями и развивать внутреннюю целостность.

Социальная среда, включая семью, учреждения образования и общество в целом, играет определяющую роль в формировании личности. Семья как первичная социальная группа закладывает базовые ценности и модели поведения, тогда как культурные традиции общества формируют мировоззрение и моральные установки. Образовательный процесс дополняет это развитие, способствуя не только усвоению знаний, но и формированию критического мышления, творческих способностей и социальных навыков через взаимодействие со сверстниками и педагогами.

Таким образом, формирование личности — это динамичный процесс, в котором все вышеперечисленные элементы взаимосвязаны и влияют друг на друга, создавая уникальную индивидуальность. Процесс, который требует времени и активного участия самого обучающегося, а также поддержки со стороны окружающих. Личность изменяется под влиянием новых

обстоятельств, опыта и отношений. Взросление, смена жизненных этапов, кризисы и новые вызовы могут приводить к значительным изменениям в личности.

Ценностно-смысловые основы формирования личности. Л.В. Байбородова, доктор педагогических наук, профессор, подчеркнула, что «механизм, через который можно влиять на процесс становления человека как личности, способной самостоятельно осмыслить многообразную действительность, — это *ценности*. Именно ценности определяют смысл существования человека, направленность его личности и являются ядром его мировоззрения» [18, с. 32].

Доктор педагогических наук, профессор Е.В. Бондаревская считает, что «ценности воспитания — это его человеческие *смыслы*, общественно одобряемые и передаваемые из поколения в поколение образцы педагогической культуры, запечатленные в культурном облике человека, культурных образцах жизни, межпоколенного взаимодействия и воспитательных отношениях, в педагогических теориях и системах, технологиях и способах педагогической деятельности и поведения» [19].

Ценностно-смысловые основы формирования личности обучающихся неразрывно связаны с социальными условиями и нормами общества и в значительной степени определяют его общую направленность.

С позиции социального заказа, устанавливающего потребности общества, государственная политика Республики Беларусь в сфере образования заявлена в Концепции непрерывного воспитания детей и учащейся молодежи. Основные ценности формирования личности, согласно составляющим Концепции, — *государство, Отечество, общество, толерантность, безопасность, здоровье, труд, профессия, личность, семья, гендерная идентичность, экономика, природа, эстетика, быт, досуг* [20].

Ценности — это основные убеждения или принципы, которые определяют, что для обучающихся важно. Для того чтобы воплотить их в жизнь, необходимы *ценностные ориентиры* — более конкретные цели, которые выстраиваются на основе ценностей обучающихся. Они помогают направлять поведение и решения, служат практическими рекомендациями или стандартами для действий в тех или иных ситуациях.

Осознавая собственные ценностные ориентиры, обучающиеся ищут свое место в мире, размышляют над смыслом и целью жизнедеятельности. Ценностные ориентиры играют главную роль в регуляции социального поведения обучающихся, включая диспозицию личности, ее установки, мотивы, интересы и даже «смысл жизни».

М.С. Раитина, кандидат психологических наук, отметила, что «формирование личности как целостной психологической структуры начинается в период между старшим подростковым и началом юношеского возрастов. О том, что именно здесь (а не в более раннем возрасте) формируются ценностные ориентиры, свидетельствует, по мнению некоторых исследователей, наличие главного условия их формирования — достаточно *высокий уровень рефлексии*, осознанного жизненного опыта и произвольного поведения» [21]. И именно в этот период, 15–17 лет, обучающиеся осваивают учебный предмет «Черчение».

Таким образом, ценности и ценностные ориентиры играют ключевую роль в формировании личности и ее социального поведения. Понимание собственных ценностей может помочь обучающимся лучше ориентироваться в жизни и делать осознанный выбор.

В настоящее время идеалом общества в Республике Беларусь является *гражданин, патриот своей страны, профессионал-труженик, ответственный семьянин*. Обществом востребованы такие качества личности, как интеллектуальная культура, профессиональная компетентность, социальная активность.

Данный социальный идеал формируется у подрастающего поколения преимущественно в процессе получения *общего среднего образования*, которое интегрирует государственные ценности в содержание учебных предметов, создает условия для развития востребованных качеств через проектную деятельность, обеспечивает взаимодействие с институтами гражданского общества.

Именно поэтому особый этап в становлении личности связан с периодом освоения общего среднего образования, где закладываются основы мировоззрения и профессионального самоопределения.

Воспитание как процесс формирования личности. Комплексный процесс формирования личности в системе общего образования реализуется через *воспитательную работу*, где воспитание как целенаправленный процесс развития личности включает формирование нравственных, интеллектуальных, эмоциональных и физических качеств. Его конечная цель — подготовка человека к полноценной жизни в обществе через усвоение ценностных ориентаций, моральных норм и практических навыков, необходимых для успешной социализации и самореализации.

При этом само понятие «воспитание» не имеет однозначной трактовки. Теоретический анализ исследований показывает, что оно

остаётся предметом активного научного поиска. Разнообразие философских и педагогических парадигм привело к формированию различных подходов к его определению, каждый из которых акцентирует те или иные аспекты этого многогранного процесса.

С *процессуальной* точки зрения, воспитание представляет собой целенаправленное развитие моральных, интеллектуальных и физических качеств, а также формирование социально значимых привычек, обеспечивающих успешную адаптацию в обществе.

Интерактивный подход подчеркивает, что воспитание — это взаимодействие между взрослыми и детьми, в ходе которого передаются знания, нормы и ценности, развиваются высшие психические функции и происходит социализация через деятельность и общение.

В *социокультурном* аспекте воспитание трактуется как процесс социализации, в котором индивид усваивает культурные нормы и ценности через взаимодействие с окружающими.

С *психологической* позиции воспитание рассматривается как влияние среды на психическое развитие ребенка, способствующее его эмоциональному и интеллектуальному росту.

Этический подход акцентирует внимание на формировании нравственных качеств, развитии критического мышления, ответственности и уважения к другим.

Философское понимание определяет воспитание как способ самореализации личности, способствующий ее гармоничному развитию и осознанию жизненных целей и ценностей.

Таким образом, в контексте общего среднего образования воспитание может быть охарактеризовано как целенаправленный педагогический процесс, ориентированный на: формирование ценностно-смысловой сферы личности (патриотизм, нравственность, гражданская идентичность), развитие социально значимых качеств (ответственность, трудолюбие, эмоциональный интеллект) и создание условий для социализации через учебную и внеурочную деятельность.

Воспитательный потенциал. Вместе с тем эффективность воспитательного процесса во многом зависит от реализации педагогического *потенциала* всех участников образовательных отношений. Однако в научной литературе нет однозначного толкования смысла и содержания понятия «потенциал», так как оно является междисциплинарной категорией, используемой в самых различных отраслях знаний. Этот аспект проблемы

находит отражение в политических, социальных, экономических, интеллектуальных, инновационных, производственных, трудовых (кадровых), природно-ресурсных, научно-технических, педагогических и других фундаментальных работах.

С *физической* точки зрения потенциал понимается как способность системы совершать работу при переходе между состояниями, что отражает фундаментальный принцип преобразования энергии.

В *психологическом* аспекте потенциал рассматривается как совокупность врожденных и приобретенных возможностей личности, которые могут быть актуализированы в процессе развития и самореализации.

Социальный подход определяет потенциал как способность индивидов и групп инициировать и осуществлять значимые изменения в общественной структуре и отношениях.

Экономическая интерпретация подчеркивает, что потенциал страны включает не только наличие ресурсов, но и эффективность их использования, организационные и управленческие компетенции.

В *образовательном* контексте потенциал личности понимается как способность к постоянному развитию через освоение знаний, формирование компетенций и культурных практик.

В научной литературе достаточно часто обсуждается вопрос о соотношении понятий «потенциал», «ресурсы», «резервы» и «возможности».

Е.А. Реанович подчеркнул, что категории «ресурсы», «резервы» и «возможности» характеризуют отдельные проявления потенциала в целом, отражают его «с разных сторон». Это обстоятельство позволяет выделить несколько уровней проявления потенциала:

- *потенциал определяет прошлое* с точки зрения отражения совокупности свойств, накопленных человеком и обуславливающих его способность к какой-либо деятельности (потенциал принимает значение «ресурс»);
- *потенциал отражает настоящее* с точки зрения практического применения и использования человеком имеющихся способностей (потенциал обладает значением «резерв»);
- *потенциал ориентирован на развитие* (будущее) (потенциал имеет значение «возможности»).

Таким образом, широкая трактовка понятия «потенциал» приводит к рассмотрению его средств, способностей, запасов, источников, ресурсов, которые могут быть приведены в действие и использованы для решения какой-либо задачи. При этом необходимо

учитывать прошлый, настоящий и будущий потенциал [22, с. 14–15].

В современной педагогической науке отсутствует единое понимание сущности и содержания категории «*воспитательный потенциал*». Исследователи изучают данный феномен, опираясь на различные методологические подходы: онтологический, деятельностный, личностный, аксиологический и другие, применяя при этом комплексные методики и инновационные исследовательские стратегии.

Структурные компоненты воспитательного потенциала интерпретируются по-разному, в зависимости от их концептуальных позиций и целей исследования. В научной литературе встречаются такие трактовки воспитательного потенциала: как деятельности, процесса, ценности, системы, воздействия или взаимодействия.

Проблема воспитательного потенциала различных видов деятельности нашла отражение в многочисленных научных работах. Так, Е.В. Аронова, А.А. Юриков и другие внесли значительный вклад в разработку данной проблематики. В научный оборот были введены такие понятия, как: виды потенциалов социальных движений (Е.П. Белинская, О.А. Тихомандрицкая), воспитательный потенциал молодежных объединений (Д.Э. Симонов), эмоциональный потенциал коллектива (А.Н. Лутошкин, А.Г. Кирпичник), воспитательный потенциал учебного занятия (М.П. Нечаев, Е.С. Бурлакова) [23, с. 120].

Содержательно воспитательный потенциал можно определить как интегративную характеристику, включающую совокупность условий и средств, определяющих педагогические возможности различных объектов и процессов. Он проявляется через усвоение норм и правил поведения, развитие способностей к межличностному взаимодействию, формирование навыков осознанного принятия решений.

Особую актуальность вопрос реализации воспитательного потенциала приобретает в современных условиях. «В наше сложное время воспитание будущего гражданина и патриота становится особенно актуальным и одновременно трудным, поскольку требует особого такта и терпения. В молодых семьях вопросы патриотического и гражданского воспитания зачастую не считаются приоритетными и вызывают недоумение. В этой ситуации необходимо отказаться от фрагментарных решений и создать целостную систему воспитания, охватывающую семью, школу и вузы...» [16, с. 286].

Таким образом, воспитательный потенциал представляет собой системообразующий фактор личностного развития обучающихся, объединяющий не только трансляцию знаний,

но и целостный процесс формирования: ключевых компетенций, ценностных ориентаций, социальных норм поведения, эмоционального интеллекта, гражданской идентичности.

Воспитательный потенциал учебного предмета «Черчение». Именно учебный предмет «Черчение», в отличие от других учебных предметов общего среднего образования, обладает уникальным воспитательным потенциалом, формируя личность, готовую не только к техническому творчеству и инновационной деятельности.

Только учебный предмет «Черчение»:

- развивает *точность* и *аккуратность* — качества, необходимые для успешной реализации в любой сфере деятельности;
- воспитывает *пространственное* и *логическое мышление*, без которого невозможно современное проектирование и конструирование в различных областях;
- формирует *культуру труда* и *ответственность за результат*, так как ошибка в чертеже может привести к серьезным последствиям в реальном производстве;
- прививает *техническую, инженерную эстетику* и *графическую культуру*, что особенно важно в эпоху цифровых технологий и автоматизации.

Таким образом, черчение *воспитывает специалиста нового типа*: человека, способного не только мыслить аналитически, но и воплощать идеи в конкретных технолого-технических решениях, что делает его незаменимым предметом в системе современного образования.

Учебный предмет «Черчение» имеет свои специфические ценности воспитательного потенциала, которые формируются у обучающихся в процессе изучения предмета. Усвоение графических ценностей посредством их активного эмоционального переживания приводит к ценностному графическому сознанию, которое влияет на деятельность личности.

Идея ценности графического языка для личности — созидаящая и состоит в том, чтобы была понятна и смысловая, и техническая, и инженерная природа языка.

Большое значение графический язык приобретает в связи с реализацией в стране государственных экономических программ, развитием науки, высоких технологий, культуры и пр. Вследствие этого возникает необходимость подготовки обучающихся к овладению элементами графического языка, приобщению их к графической культуре общества как совокупности достижений человечества в области создания и использования графических информационных средств.

Учебный предмет «Черчение» выступает как обобщающая дисциплина. Она систематизирует знания обучающихся о графических изображениях, полученные ими на других учебных предметах.

В то же время демонстрируется практическая направленность изучаемого материала в образовательной, бытовой и производственной сферах. Для установления межпредметных связей на учебных занятиях при изложении материала, во внеклассной работе следует максимально использовать примеры из других учебных дисциплин, иллюстрирующие графическое отображение информации о предметах и явлениях, рассматриваемых в них.

Осознаваемая и конструктивная ценность графического языка для личности выражена:

- Гаспаром Монжем, французским ученым, основоположником ортогонального проектирования. Говоря о чертеже, он писал: «Это язык, необходимый инженеру, создающему какой-либо проект, а также всем тем, кто должен руководить его осуществлением, и, наконец, мастерам, которые должны сами изготавливать различные части» [24, с. 10];

- П.И. Орловым, известным советским конструктором авиационных двигателей. Он отметил, что «конструкторы в большинстве — люди зрительного мышления и зрительной памяти. Для них чертеж, даже простой эскиз, говорит больше, чем многие страницы объяснений» [25, с. 8];

- А.Д. Ботвинниковым, доктором педагогических наук, заявившим, что чертеж является основой для формирования представления о продукте труда в условиях современного производства в процессе трудовой деятельности, направленной на изготовление любого окружающего нас предмета, машины или сооружения. «В чертеже отражен замысел человека-творца, проект или конструкция того, что он хочет создать. На основе чертежа затем планируется вся система трудовых действий, направленных на воплощение этих замыслов в жизнь. По чертежу осуществляется контроль результатов труда, проверка соответствия изготовленного изделия или сооружения тому замыслу, который был первоначально задуман его конструктором» [6, с. 98].

Аксиома современного образования состоит в том, чтобы учебный предмет «Черчение» на временном протяжении изучения и в пространстве изучаемых областей (геометрическое черчение, проекционное черчение, машиностроительное черчение) учитывал идею ценности, результатом реализации которой должно стать постижение

духовно-нравственных ценностей и ценностный взгляд на графическую культуру.

Цели и ценности предметного образования в области графического языка связаны с черчением на таком уровне, который помогает ценить графический язык и бережно относиться к нему, знать его закономерности и соблюдать его нормы.

Содержательные аспекты аксиологического сознания составляют значительный ряд ценностных ориентаций учебного предмета «Черчение» в следующих областях: профессиональной, связь с ранней профориентацией (*Профессия*), графической, универсальный язык инженерного общения (*Графика*), технической, строгое соблюдение ГОСТов и стандартов (*Техника*), этической, акцент на качестве как моральной категории (*Этика*), когнитивной, межпредметные связи с геометрией и физикой (*Мышление*), эстетической, воспитание вкуса через принципы симметрии и функциональности (*Эстетика*), социальной, развитие навыков коммуникации и сотрудничества (*Социум*). Специфические ценности воспитательного потенциала учебного предмета «Черчение» представлены схематично на рис.

Формирование ценностного отношения к профессиональной деятельности в рамках предмета «Черчение» целесообразно начинать с первого занятия, используя наглядное пособие в виде плаката «Профессии, требующие навыков работы с чертежами», что позволяет визуализировать межпредметные связи и практическую значимость изучаемого материала и продемонстрировать большой выбор различных профессиональных сфер, где востребованы чертежные навыки. Классификация профессий по типам «Человек-чертеж-природа», «Человек-чертеж-техника», «Человек-чертеж-человек», «Человек-чертеж-знаковая система» и «Человек-чертеж-художественный образ» создает условия для профессионального самоопределения обучающихся с учетом их индивидуальных склонностей и компетенций.

Формирование ценностного отношения к технической культуре и развитие комплекса когнитивных способностей можно организовать через проектно-исследовательскую деятельность в формате лаборатории «От микрометра к нанометру», что развивает точность и приводит к пониманию важности измерений в инженерной деятельности. В ходе исследований обучающиеся познакомятся с эволюцией измерительных технологий: от старинных инструментов до современных цифровых приборов. В качестве творческого задания предлагается разработка эскиза



Рис. Специфические ценности воспитательного потенциала учебного предмета «Черчение»

измерительного прибора будущего. В рамках учебных занятий при выполнении практических работ № 9 «Построение проекций точек на поверхности детали» и № 12 «Выполнение разрезов» следует выполнять чертеж детали в трех проекциях не по произвольным размерам, а на основе точных измерений реального образца или макета с обязательным соблюдением пропорций, используя штангенциркуль и микрометр для измерений.

Таким образом, воспитательный потенциал учебного предмета «Черчение» играет важную роль в формировании целостной личности обучающегося, развивая не только графическую грамотность и профессиональные навыки, но и ценностные ориентиры, необходимые для успешной жизни в обществе.

Эффективность воспитательного потенциала. Определение эффективности воспитательного потенциала относится к числу наиболее сложных педагогических проблем в целом и воспитательного потенциала учебного занятия в частности.

Оценка воспитательного потенциала конкретного учебного занятия в первую очередь основывается на анализе его целеполагания, определяющего содержательные и методические аспекты воспитательного воздействия.

Как уже отмечалось выше, в настоящее время в Республике Беларусь воспитанию уделяется большое внимание в учреждениях образования, и поэтому присоединимся к мнению В.И. Вязгиной, кандидату педагогических наук, доценту, которая резюмирует, что «так как урок включает две полноценные составляющие — обучение и воспитание, соответственно,

он должен иметь две полноценные цели — учебную и воспитательную» [26, с. 36].

Следует отметить, что цели должны быть осознаны учителем, четко сформулированы и соответствовать потребностям обучающихся, с учетом их интересов, возможностей и склонностей, а также требованиям, которые предъявляет общество к воспитанию молодого поколения, и тенденциям общественного развития. Диагностичность воспитательной цели осуществляется через наблюдение, беседу, анкетирование и т.д.

Важнейший критерий эффективности воспитания — позитивные изменения в сознании обучающихся, проявляющиеся в эмоциях, чувствах, поведении, действиях. Результатом цели становится конкретное приобретение духовно-нравственного знания, формирование ценностного отношения (умения) к духовно-нравственной реальности, получение опыта самостоятельного духовно-нравственного действия (навыка) или качество личности.

Заключение. Следовательно, проведенный анализ подтвердил, что учебный предмет «Черчение» обладает уникальным междисциплинарным воспитательным потенциалом, который до настоящего времени оставался недостаточно изученным в педагогической науке. В отличие от других дисциплин, черчение интегрирует когнитивные, эстетические, профессиональные и социальные аспекты воспитания, формируя целостную личность, способную к инновационной деятельности в условиях цифровой экономики.

Разработанная система воспитательных практик (профориентационные плакаты, лаборатория точных измерений, проектная

деятельность) предлагает эффективные пути реализации этого потенциала. Особую значимость приобретает предложенная классификация профессий по типам взаимодействия с графической информацией, создающая научную основу для ранней профориентации учащихся.

Эффективное использование воспитательного потенциала черчения соответствует стратегическим задачам Республики Беларусь в области подготовки инженерно-технических кадров, сохранения традиций качественного индустриального образования, формирования технологического суверенитета страны, воспитания патриотически настроенной молодежи и способствует формированию ключевых компетенций XXI века: технико-эстетического сознания через освоение принципов симметрии и функциональности, графической культуры как основы инженерного мышления, эмоционально-ценностного отношения к труду, социальной ответственности за качество профессиональной деятельности.

Черчение сегодня рассматривается не как узкопрофессиональная дисциплина, а как системообразующий элемент воспитания личности нового типа — творца технологического будущего, сочетающего профессиональное мастерство с духовно-нравственными ценностями и гражданской ответственностью. Реализация этого подхода требует пересмотра традиционных образовательных парадигм и разработки инновационных педагогических стратегий. Качество образования обучающегося сейчас — успешное будущее личности и государства завтра.

ЛИТЕРАТУРА

1. Аристотель. Воспитание ума без воспитания сердца — это совсем не образование / Аристотель. — URL: <https://ru.citaty.net/tsitaty/2110385-aristotel-vospitanie-uma-bez-vospitaniia-serdtsa-eto-sovsem-n/> (дата обращения: 08.10.2024).
2. Монтень, де М. Опыты. Т. I / Мишель де Монтень. — URL: <https://www.lib.ru/FILOSOF/MONTEN/monten1.txt> (дата обращения: 08.10.2024).
3. Подласый, И.П. Педагогика: в 3 кн., кн. 3: Теория и технологии воспитания: учебник для студентов вузов, обучающихся по направлениям подгот. и специальностям в обл. «Образование и педагогика» / И.П. Подласый. — 2-е изд., испр. и доп. — Москва: Гуманитар. изд. центр ВЛАДОС, 2007. — 463 с.
4. Кодекс Республики Беларусь об образовании: от 13 янв. 2011 г. № 243-З: по состоянию на 1 сент. 2022 г. — Минск: Нац. центр правовой информ. Респ. Беларусь, 2022. — 512 с.
5. Виноградов, В.Н. Внеклассная работа по черчению в школе / В.Н. Виноградов. — 2-е изд., доп. — Москва: [б. и.], 1965. — 136 с.
6. Ботвинников, А.Д. Основы методики обучения черчению / А.Д. Ботвинников. — Москва: Просвещение, 1966. — 512 с.
7. Дембинский, С.И. Уроки черчения в средней школе: пособие для учителя / С.И. Дембинский, Н.О. Севастопольский. — Москва: Просвещение, 1975. — 191 с.
8. Дембинский, С.И. Методика преподавания черчения в средней школе: учеб. пособие для студентов худож.-граф. пед. ин-тов и отд-ний педучилищ / С.И. Дембинский, В.И. Кузьменко. — 4-е изд., перераб. и доп. — Москва: Просвещение, 1977. — 335 с.
9. Кузьменко, В.И. Методика преподавания черчения: пособие для учащихся пед. училищ по спец. № 2003 «Преподавание черчения и рисования» и № 2008 «Преподавание труда и черчения в 4–8 кл. общеобразоват. школы» / В.И. Кузьменко, М.А. Косолапов. — Москва: Просвещение, 1981. — 272 с.
10. Методика обучения черчению: учеб. пособие для студентов и учащихся худож.-граф. спец. учеб. заведений / В.Н. Виноградов [и др.]; под ред. Е.А. Василенко. — Москва: Просвещение, 1990. — 176 с.
11. Ройтман, И.А. Методика преподавания черчения / И.А. Ройтман. — Москва: Гуманит. изд. центр ВЛАДОС, 2002. — 240 с.
12. Воротников, И.А. Занимательное черчение: кн. для учащихся сред. шк. — 4-е изд., перераб. и доп. — Москва: Просвещение, 1990. — 223 с.
13. Коваленко, Л.Н. Черчение с увлечением: пособие для учащихся общеобразовательных школ и школ с архитектурно-художественным и технич. уклонами / Л.Н. Коваленко. — Минск: Сэр-Вит, 2004. — 240 с.
14. Коваленко, Л.Н. Графические задачи на практических примерах: учеб. пособие для 9–11 (10–12) классов общеобразоват. школ с архитектурно-художественным направлением / Л.Н. Коваленко. — Минск: Беларусь, 2006. — 144 с.
15. Беженарь, Ю.П. Методика преподавания черчения: метод. рекомендации / Ю.П. Беженарь. — Текст: электронный // Репозиторий ВГУ имени П.М. Машерова. — URL: <https://rep.vsu.by/handle/123456789/13619> (дата обращения: 12.11.2024). — Электрон. копия печ. изд.: Витебск: ВГУ имени П.М. Машерова, 2018. — 60 с.
16. Беженарь, Ю.П. Эмоциональное воспитание учащейся молодежи / Ю.П. Беженарь. — Текст: электронный // Репозиторий ВГУ имени П.М. Машерова. — URL: <https://rep.vsu.by/handle/123456789/42086> (дата обращения: 27.09.2024). — Электрон. версия ст. из: Наука — образованию, производству, экономике: материалы 76-й Регион. науч.-практ. конф. преподавателей, научных сотрудников и аспирантов, Витебск, 1 марта 2024 г. / Витеб. гос. ун-т; редкол.: Е.Я. Аршанский (гл. ред.) [и др.]. — Витебск, 2024. — С. 285–286.
17. Словарь психолого-педагогических понятий: справ. пособие для студентов всех специальностей очной и заочной форм обучения / авт.-сост. Т.Г. Каленникова, А.Р. Борисевич. — Минск: БГТУ, 2007. — 68 с.
18. Байбородова, Л.В. Воспитательная деятельность: учебник / Л.В. Байбородова, М.И. Рожков. — Москва: КНОРУС, 2022. — 402 с.
19. Бондаревская, Е.В. Ценностные основания личностно ориентированного воспитания / Е.В. Бондаревская // Научная цифровая библиотека PORTALUS.RU. — Дата обновления: 14 ноября 2007. — URL: https://portalus.ru/modules/shkola/rus_readme.php?subaction=showfull&id=1195049739&archive=1195938639&start_from=&ucat=& (дата обращения: 13.03.2025).
20. Об утверждении Концепции непрерывного воспитания детей и учащейся молодежи: постановление М-ва образования Респ. Беларусь от 15 июля 2015 г. № 82. — Текст: электронный // ЭТАЛОН: информ.-поисковая система. — URL: https://www.msu.by/info/ovrsm/norm_dok/konc_nvdm.pdf (дата обращения: 23.10.2024).
21. Раитина, М.С. Ценности и ценностные ориентации, их формирование и роль в развитии личности / М.С. Раитина // Научный электронный архив. — URL: <http://econf.rae.ru/article/5159> (дата обращения: 23.04.2025).
22. Реанович, Е.А. Смысловые значения понятия «потенциал» / Е.А. Реанович // Международный научно-исследовательский журнал. — 2012. — № 7. — С. 14–15.
23. Нечаев, М.П. Воспитательный потенциал учебного занятия в контексте реализации ФГОС / М.П. Нечаев, Е.С. Бурлакова // Балтийский гуманитарный журнал. — 2016. — № 2(15). — С. 120.
24. Монж, Г. Начертательная геометрия / Г. Монж. — Москва: АН СССР, 1947. — 291 с.
25. Орлов, П.И. Основы конструирования: справ.-метод. пособие: в 2 кн. Кн. 1 / П.И. Орлов; под ред. П.Н. Учайева. — 3-е изд., испр. — Москва: Машиностроение, 1988. — 560 с.
26. Вязгина, В.И. Воспитательный потенциал урока и его диагностика / В.И. Вязгина // Эффективный анализ: сб. материалов фестиваля управленческих практик, Минск, 4–18 дек. 2023 г. / ГУО «Академия последипломного образования». — Минск: АПО, 2024. — С. 35–41.

Поступила в редакцию 05.08.2025

Профессиональная подготовка дирижера хора в Китае (направления совершенствования)

Чжан Дунсян

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

В статье рассмотрены наиболее перспективные направления профессиональной подготовки дирижера хора в Китае, обеспечивающие ее совершенствование на долговременный период. Теоретический анализ исследований последнего этапа показал, что развитие в хоровом коллективе сотрудничества и взаимодействия, повышение уверенности в себе и коммуникативных связей, коллективность и массовость хоровой деятельности способны существенно повысить качество подготовки дирижера и членов хоровых коллективов. Четыре источника информации (анализ научных исследований, данные наблюдений, бесед и анкетирования) составили сущность теоретического и эмпирического исследования. Чтобы выявить мнение педагогов-практиков по дирижированию хором и студентов соответствующих специальностей о перспективных направлениях совершенствования подготовки специалистов, было проведено комплексное исследование посредством заявленных четырех методов. В данной работе рассмотрены эмпирические данные по наблюдениям, беседам и анкетированию, которые подтвердили значимость трех направлений совершенствования подготовки.

Ключевые слова: дирижер хора, профессиональная подготовка, направления совершенствования, сотрудничество и взаимодействие, коммуникативные связи, коллективность и массовость.

(Искусство и культура. — 2025. — № 3(59). — С. 72–76)

The Choir Conductor Professional Training in China (Areas for Improvement)

Zhang Dongxiang

Education Establishment “Belarusian State Pedagogical University”, Minsk

The article considers the most promising areas of professional training of choir conductors in China, which ensure its improvement in the long term. A theoretical analysis of the recent studies has shown that the development of cooperation and interaction in the choir; increasing of self-confidence and communication; collectivity and mass character of choral activities are capable of significantly improving the quality of conductor training and members of choirs. Four sources of information (analysis of scientific research, observation data as well as those of interviews and questionnaires) formed the essence of the theoretical and empirical study. In order to identify the opinion of practicing choir conducting teachers and students on promising areas of improving the training of specialists, a comprehensive study was conducted using the stated four sources of information. The article considers empirical data from observations, interviews and questionnaires, which confirmed the importance of three areas of training improvement.

Key words: choir conductor, professional training, areas of improvement, cooperation and interaction, communicative connections, collectivity and mass character.

(Art and Cultur. — 2025. — № 3(59). — P. 72–76)

Становление хорового исполнительства Китая происходило в относительно недавние времена, когда после двухсотлетнего перерыва в Китай снова были допущены католическая и протестантская религиозные миссии [1].

После самоизоляции хоровое искусство в Китае развивалось только в конце XIX — начале XX века, когда общество в Поднебесной стало более открытым и связи с зарубежными странами укрепились [2]. Знакомство

с европейской хоровой традицией оказало влияние на становление хорового искусства и приобщение китайского общества к этому виду коллективной музыкальной деятельности [3–7].

Анализ исследований китайских ученых в этой области музыкального искусства показал, что подготовка специалистов требует значительного изменения, совершенствования [8; 9]. Как наиболее перспективные направления обычно выделяют следующие: необходимость укрепления сотрудничества и взаимодействия; укрепление коммуникативных связей и компетенций между членами хоровых коллективов и дирижерами, обеспечивающих качественный рост исполнительства хоров; опора на специфические особенности хорового искусства, в которых отражается социальный аспект хорового исполнительства — коллективность и массовость.

Целью данной статьи стал анализ результатов эмпирических данных по наблюдениям, беседам и анкетированию, подтверждающих или опровергающих значимость трех направлений совершенствования подготовки дирижеров хоров в КНР, что потребовало решения ряда задач: проведения целенаправленных педагогических наблюдений за образовательным процессом, online бесед с преподавателями по специально разработанным вопросам и проведения анкетирования на более обширном контингенте.

Эмпирическое исследование профессионалов в области хорового искусства Китая (преподавателей и студентов музыкальных факультетов Педагогического университета Внутренней Монголии, Хуннаньского городского института, Хэннаньского университета политических наук, права и финансов) позволило выявить коллективное мнение руководителей хоров и членов хоровых коллективов о перспективных направлениях совершенствования подготовки дирижера хора в Китае.

В рамках запланированного эмпирического исследования были *проанализированы лекции*, которые провели четыре корифея, дирижеры из КНР — Чэнь Сяолун, Ма Гешунь, Чэнь Гуанхуэй и У Линфэнь. Наш небольшой экскурс в лекционные занятия по вокально-хоровой проблематике помогает прийти к выводу: теоретическая подготовка дирижеров хоров ведется на высоком качественном уровне. Лекционные занятия не только погружают слушателей в теоретическую проблематику дирижерской и хормейстерской деятельности, но и предоставляют возможность слушателям на практике убедиться в действенности

теоретических позиций (каждый из лекторов-дирижеров завершал лекционное занятие либо практико-ориентированными заданиями для студентов, либо мастер-классом с собственным хором).

Эмпирическое исследование индивидуальных занятий проводилось дистанционно: связь с обучающимися осуществлялась в режиме онлайн. Педагогическое наблюдение происходило в системе Ding Talk, многоуровневой платформы, предназначенной для общения и совместной работы. По «Программе наблюдений за ходом урока по дирижированию» оценивались позиции преподавателя по дирижированию и обучающегося, анализировались ход урока и его методическая составляющая, выявлялись отношение к предмету деятельности педагога и обучающегося, а также уровень полисубъектного взаимодействия между ними. Все параметры урока оценивались в процессе наблюдения по разработанным критериям и уровням, представленным в программе, которая позволяет проверить качество и уровень профессиональной подготовки обучающихся по дирижированию в образовательном процессе, а также элементы само- и взаимооценки.

Занятия проходили один раз в неделю (90 минут) (заметим, что в консерваториях времени на занятия дирижированием отводится в 2–3 раза больше). Тем не менее на каждый урок студенты приносили новое произведение, причем, к нему прилагалась и написанная аннотация, которая содержала сведения об эпохе создания произведения, о направлении в музыкальном искусстве, к которому относится разучиваемое произведение, указывались фамилии композитора и поэта, их краткие биографии и творческий путь. Аннотация содержала также музыковедческий и педагогический анализ исполняемого произведения.

Дистанционно также осуществлялись и специально разработанные *тематические беседы с преподавателями и студентами* указанных выше учреждений высшего образования.

Беседы проводились с целью получения данных от студентов и преподавателей по поводу оценки ими уровня развития хорового искусства в КНР, о его специфике, методологических подходах к исследованию, качества подготовки дирижеров-хоровиков и т.д.

Беседы с преподавателями по хоровому дирижированию из КНР отразили современное состояние и перспективы развития хорового искусства и педагогики. Эти эмпирические данные, в определенной степени, подтверждают результаты нашего

анализа лекционных и практических занятий по дирижированию хором: преподаватели склонны немного завышать уровень профессиональной подготовки своих студентов; ими отмечаются как положительные, так и отрицательные моменты специфики хорового искусства.

Анкетирование проводилось в 2020–2021 и 2021–2022 учебных годах на музыкальном факультете Хунаньского городского института, музыкальном факультете Хэннаньского университета политических наук, права и финансов, музыкальном факультете Педагогического университета Внутренней Монголии. Всего анкетированием было охвачено 15 преподавателей и 120 студентов, будущих дирижеров.

Анализ показал, что оценка качества знаний преподавателями и студентами значительно разнится.

Как можно заметить, преподаватели оценивают полученные студентами знания более оптимистично, чем сами студенты. Так, преподаватели по дисциплине «Дирижирование хором» на отлично оценили знания 39% студентов, на хорошо — 33% студентов и на удовлетворительно — 28%. Мнение студентов о себе следующее: на отлично — 9%, на хорошо — 19%, на удовлетворительно — 62%, плохие знания у 8% обучающихся и затруднился ответить 1% (рис.).

На вопрос «Как Вы считаете, по каким направлениям можно повысить профессионализм дирижеров-хоровиков и хорового коллектива?» был продемонстрирован такой спектр ответов педагогов: «Увеличьте количество репетиций» — 6 человек; «Обучение на высоком уровне» — 3 человека; «Звук, количество песен» — 2 человека; «Интонация, практика» — 2 человека; «Сценическая практика» — 2 человека. Не написано — 2 человека.

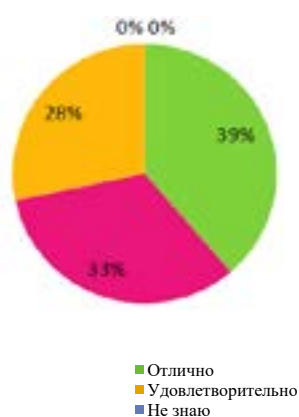
На этот же вопрос студенты предложили: «Повысить профессиональный уровень хоров в хоре» — 70 человек; «Повысить профессиональный уровень, музыкальную грамотность и методику обучения дирижеров» — 36 человек; «Увеличить возможности производительности» — 28 человек; «Больше ценить и расширять общение с другими хорами» — 26 человек; «Уравняйте подбор участников хора» — 8 человек; не написали — 2 человека; затрудняюсь ответить — 13 человек.

Обращает на себя внимание, что преподаватели ограничились чисто дидактическими практическими направлениями работы, а студенты посмотрели на эту проблему с социальной точки зрения, а дидактика их не заинтересовала.

На вопрос «Какие тенденции и перспективы Вы видите в развитии хорового искусства?» педагоги по хоровому дирижированию ответили: «Все чаще принимаются и ценятся в обществе» — 5 человек; «Активно работать» — 2 человека; «К хору присоединяется все больше и больше людей» — 1 человек; «Хоровое искусство входит в жизнь людей» — 1 человек; «Усилился художественный обмен между китайскими и зарубежными хорами» — 1 человек; «Активное участие» — 1 человек; «Популяризация и специализация» — 1 человек; «Глобализация» — 1 человек и др.

Студенты отметили следующее: «Станьте профессиональнее, популярнее и постепенно интегрируйтесь в жизнь» — 30 человек; «Инновационное и диверсифицированное развитие для повышения социальной сплоченности» — 13 человек; «Все больше и больше людей понимает и любит искусство хора» — 7 человек; «Стремление людей к хоровому искусству растет, и все больше масштабных конкурсов будет объединяться. Пение

Педагоги



Студенты

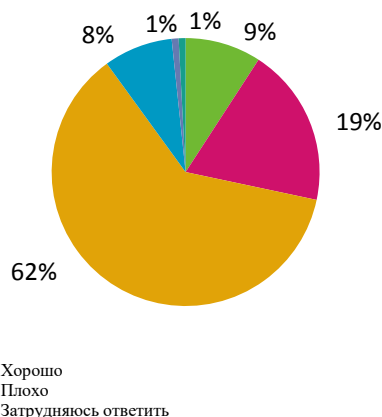


Рис. Оценка преподавателями и студентами качества знаний, полученных в процессе подготовки дирижеров хоров (КНР)

включено в конкурсную категорию» — 4 человека; «Способствует развитию способности ценить искусство» — 1 человек; «Близко к текущим моментам, публика более охотно принимает» — 1 человек. Затрудняюсь ответить — 16 человек.

Как видим, обе группы концентрируются на направлениях, обеспечивающих перспективу развития хорового искусства в КНР. Популяризация и специализация, активная работа и глобализация — перспективы, отмечаемые преподавателями. Станьте профессиональнее, станьте популярнее и постепенно интегрируйтесь в популярную жизнь; инновационное и диверсифицированное развитие для повышения социальной сплоченности — оценка перспектив студентами.

Направления совершенствования. Проведенное эмпирическое исследование профессионалов в области хорового искусства Китая (преподавателей и студентов) позволило выявить коллективное мнение руководителей хоров и членов хоровых коллективов о перспективных направлениях совершенствования подготовки дирижера хора в Китае.

Первое направление исходит из пассионарной индукции (Л.Н. Гумилев), которая является процессом «...воздействия на каждую особь зарядом пассионарности другой особи» [10, с. 283], т.е. из сотрудничества, творческого взаимодействия и взаимопонимания между членами коллектива, основанных на сплочении вокруг личности руководителя-дирижера, при котором возникают воздействия иного свойства на психику группы, коллектива, значительно отличающиеся от влияния на психику каждого отдельного человека. Профессиональный отбор абитуриентов необходимо осуществлять с учетом не только необходимых музыкальных знаний, опыта, но и учитывая наличие ярко выраженной пассионарности.

Второе направление связано с укреплением уверенности в себе как личностного качества дирижера и усилением коммуникативных связей между ним и хоровым коллективом, базирующимися на теории коммуникативного поля (М.В. Иванова). Хоровое исполнительство доставляет всем участникам в процессе музыкально-исполнительской деятельности *эстетическое удовлетворение* и способствует переживанию позитивных чувств в процессе пения. Эстетическое удовлетворение является важной характеристикой педагогической коммуникации в музыкальном творчестве. Следует обратить внимание также на *просоциальный характер*

педагогической коммуникации в хоровом исполнительстве [11].

Третье направление формируют приоритеты хорового искусства и коллективной исполнительской деятельности: коллективность и массовость, обеспечивающие возможность руководства людьми и их стимуляцию на общественно ценные действия, в чем важную роль играют личностные качества дирижера-хоровика, умения и навыки взаимодействия с членами хорового коллектива. Значимы и присущие руководителю хорового коллектива лидерские качества. Участие будущих руководителей хоров в коллективной исполнительской деятельности с разными хорами, ансамблями позволяет также приобрести драгоценный личный опыт лидерства [12].

Заключение. Таким образом, хоровое искусство в Китае в последнее время получило мощное развитие, которое потребовало совершенствования подготовки специалиста для предотвращения стагнационных процессов в этом сегменте музыкального искусства и педагогики; теоретическая подготовка дирижеров хоров осуществляется на качественном уровне — лекционные занятия не только погружают слушателей в теоретическую проблематику, но и предоставляют возможность на практике убедиться в действенности теоретических позиций; при наблюдении за индивидуальными уроками отмечено, что преподаватели используют эффективные методы объяснения сложных составляющих хорового произведения, а рефлексия после окончания занятий помогает обучающимся осознать собственный музыкальный опыт; тематические беседы с преподавателями и студентами позволяют констатировать, что педагоги завышают уровень профессиональной подготовки студентов, методологические подходы и функции хорового искусства ими слабо осмысливаются, но преподаватели перечисляют значительное количество направлений укрепления хорового искусства, ими также фиксируются трудности и перспективы, а тенденции отмечаются всеми преподавателями; анкетирование обозначило не только конструктивные моменты развития хорового искусства и педагогики, но и ряд деструктивных (сущность методологических подходов в хоровой деятельности не смогли осветить 8 педагогов-музыкантов и 24 студента-хоровика), значительно расходятся мнения педагогов и обучающихся в оценке подготовки дирижеров в учреждениях высшего музыкально-педагогического образования (молодежь занимает более радикальную позицию, делая

акцент на невысоком качестве подготовки, отсутствии инновационных и эффективных методов работы в классе дирижирования и др.). Однако результаты анкетирования студентов и преподавателей сходятся в основных параметрах: признании социального аспекта и человекотворческого характера закономерностей музыкально-образовательного процесса, конструктивных и деструктивных тенденций в подготовке дирижеров хоров, что обеспечивает базу для обоснования, выявления и раскрытия перспективных направлений совершенствования профессиональной подготовки дирижера-хоровика в КНР.

ЛИТЕРАТУРА

1. Чжан Дунсян. Возникновение хорового искусства Китая в историческом контексте / Чжан Дунсян // Бизнес. Образование. Право. — 2022. — № 4(61). — С. 350–357.
2. 韩婧. 改革开放前后我国合唱艺术的发展研究. 新乡: 河南师范大学, 硕士论文, 2011. — 43页. = Хан Джин. Исследование развития китайского хорового искусства после политики реформ и открытости: дис. магист. / Хан Джин. — Синьсян: Хэннаньский педагогический университет, 2011. — 43 с.
3. 修海林, 李吉提. 中国音乐的历史与审美. 北京: 中国人民大学出版社, 2015. — 346页. = Сю Хайлинь. История и эстетика китайской музыки / Сю Хайлинь, Ли Джити. — Пекин: Издательство Народного университета Китая, 2015. — 346 с.
4. 祝仰东. 合唱指挥艺术概述. 北京: 中国言实出版社, 2014. — 181页. = Чжу Яндун. Обзор хорового дирижирования / Чжу Яндун. — Пекин: Китайское издательство Ян Ши, 2014. — 181 с.
5. 陈雯雯. 中国与俄罗斯高校“合唱指挥”教学体制的比较研究. 大连: 辽宁师范大学, 硕士论文, 2010. — 28页. =

Чэнь Вэньвэнь. Сравнительное исследование системы обучения хоровому дирижированию в университетах Китая и России: дис. магист. / Чэнь Вэньвэнь. — Далянь: Ляонинский педагогический университет, 2010. — 28 с.

6. 陈亚敏. 我国合唱艺术的发展与问题思考. — 硕士论文/陈亚敏. 长春: 东北师范大学, 2016年. — 33页. = Чэнь Ямин. Размышления о развитии и проблемах китайского хорового искусства: дис. магист. пед. наук / Чэнь Ямин. — Чанчунь: Северо-восточный педагогический университет, 2016. — 33 с.

7. 杨虹偲. 20世纪我国合唱音乐的历史发展, 北京: 中国艺术研究院, 硕士论文, 2006年. = Ян Хунцай. Историческое развитие хоровой музыки моей страны в XX веке: дис. магист. / Ян Хунцай. — Пекин: Китайская академия искусств, 2006. — 52 с.

8. 李秀敏. 中国新时期合唱艺术发展的多元化探究. 西安: 陕西师范大学, 硕士论文, 2010. — 61页. = Ли Сюмин. Разностороннее исследование развития хорового искусства в Китае в новую эпоху: дис. магист. / Ли Сюмин. — Сиань: Шэньсийский педагогический университет, 2010. — 61 с.

9. 彦克. 合唱艺术的新探索和新收获. 北京: 中央音乐学院学报. 1987年第2期, 第144页. = Ян Кэ. Новые исследования и новые достижения в хоровом искусстве / Ян Кэ // Журнал Центральной консерватории музыки. — 1987. — № 2. — С. 113–114.

10. Гумилев, Л.Н. Этногенез и биосфера Земли / Л.Н. Гумилев. — Москва: ООО Издательство АСТ, 2004. — 556 с.

11. Иванова, М.В. Формирование профессиональной компетентности будущего учителя музыки в музыкально-коммуникативном поле: автореф. ... дис. кан. пед. наук: 13.00.08 / Иванова Мария Викторовна; Белорус. гос. пед. ун-т имени Максима Танка. — Минск, 2018. — 30 с.

12. Арутюнян, В.В. Теоретико-методологические позиции современных исследований лидерских качеств личности / В.В. Арутюнян // Эстетическое образование: традиции и инновации = Эстетичная адукацыя: традыцыі і інавацыі = The aesthetic education: traditions and innovations: материалы междунар. студ. науч.-практ. конф., Минск, 20 апр. 2023 г. / Бел. гос. пед. ун-т им. Максима Танка; редкол.: М.А. Шатарова (отв. ред.) [и др.]. — Минск: БГПУ, 2023. — 1 электрон. опт. диск (CD-ROM).

Поступила в редакцию 09.04.2025

УДК 331.101.3:78.071.4

Личностно-профессиональная позиция будущего педагога-музыканта: содержание понятия и сущностные характеристики

Романович Е.Е., Шеститко И.В.

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

Статья посвящена проблеме формирования личностно-профессиональной позиции будущего педагога-музыканта. Авторами представлен междисциплинарный анализ понятия «позиция» в философии, психологии, социологии и выявлено разнообразие его трактовок и типологий. Выделены категории «позиция личности», «социальная позиция», «жизненная позиция» и «внутренняя позиция», отражающие в различных областях гуманитарного знания аспекты субъективного и активного бытия личности. Проведен анализ педагогических исследований, в которых раскрывались различные аспекты проблемы формирования позиции педагога в процессе профессиональной подготовки будущих специалистов в определенной области (педагогическая, гуманистическая, профессиональная, субъектная, профессиональная субъектная, профессионально-педагогическая, нравственно-ценностная, гражданская, патриотическая, авторская, личностно-профессиональная) и педагогов различных специальностей (гуманистическая, рефлексивная, профессиональная, партнерская, субъектная, профессионально-субъектная, субъектно-профессиональная, гражданская, эстетическая, творческая, личностно-профессиональная). Уточнено понятие «личностно-профессиональная позиция педагога-музыканта» с опорой на существующие научные исследования.

Ключевые слова: музыкальная педагогика, профессиональная подготовка, будущий педагог-музыкант, позиция, личностно-профессиональная позиция, музыкально-педагогическая деятельность.

(Искусство и культура. — 2025. — № 3(59). — С. 77–82)

The Personality and Professional Position of the Would-Be Music Teacher: Content of the Concept and Essence Characteristics

Romanovich A.Y., Shestitko I.V.

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

The article addresses the issue of shaping personality and professional position of a would-be Music teacher. The article presents an interdisciplinary analysis of the concept of “position” in philosophy, psychology, sociology and reveals the diversity of its interpretations and typologies. The categories of personality position, social position, life position and internal position are identified, reflecting aspects of the subjective and active existence of the individual in various areas of humanitarian knowledge. An analysis of pedagogical research was conducted, in which various aspects of the problem of forming the position of a teacher in the process of professional training of would-be specialists in a certain field were studied (pedagogical, humanistic, professional, subjective, professional subjective, professional-pedagogical, moral-value, civic, patriotic, authorial, personal-professional) and teachers of various professions (humanistic, reflexive, professional, partnership, subjective, professional-subjective, subject-professional, civic, aesthetic, creative, personal-professional). The concept of personality and professional position of a would-be Music teacher has been clarified based on existing scientific research.

Key words: musical pedagogy, professional training, would-be Music teacher, position, personality and professional position, musical-pedagogical activity.

(Art and Cultur. — 2025. — № 3(59). — P. 77–82)

Адрес для корреспонденции: e-mail: elena.romanovich@yandex.ru — Е.Е. Романович

Современное общество ставит перед педагогическим образованием новые задачи, обусловленные сменой ценностных ориентиров, усложнением культурных запросов и необходимостью постоянной гуманизации образовательного пространства. Особую значимость имеет личность педагога как носителя гуманистических ценностей, субъекта творческой и рефлексивной деятельности. Деятельность педагога-музыканта направлена не только на передачу знаний и умений, но и на формирование личности обучающегося (студента, учащегося) через средства музыкального искусства, что требует высокой степени личностной включенности и эмоциональной зрелости. В этом контексте возрастает актуальность формирования личностно-профессиональной позиции педагога-музыканта как целостной интегративной характеристики, отражающей ценностное отношение к профессиональной деятельности, степень профессионального мастерства, уровень рефлексии и готовность к продуктивному педагогическому взаимодействию с субъектами образовательного процесса.

Научные исследования последних десятилетий (Н.В. Кузьмина, А.К. Маркова, Л.М. Митина, В.А. Сластенин и др.) указывают на неразрывность процессов личностного и профессионального формирования, развития и становления педагога. Современные подходы к профессионализму (акмеологический, культурологический, компетентностный, личностно-деятельностный и др.) акцентируют внимание на самоактуализации, внутренней мотивации и способности к осмыслению своей деятельности. Формирование личностно-профессиональной позиции педагога-музыканта является неотъемлемой частью его профессионального развития, обеспечивающей осознанное включение в образовательный процесс, способность к творческому самовыражению и внутреннюю готовность к инновационной деятельности. Педагог, обладающий сформированной личностно-профессиональной позицией, становится не только носителем культуры, но и ее активным транслятором, что формирует у обучающихся не только знания, но и жизненные смыслы, внутренние ориентиры и ценностные установки. Таким образом, исследование сущности, условий и методов формирования личностно-профессиональной позиции педагога-музыканта представляет собой актуальное научное направление, имеющее высокую значимость для теории и практики современного образования, особенно в контексте совершенствования

педагогического процесса и развития субъектности всех его участников.

Цель статьи — уточнить понятие «личностно-профессиональная позиция педагога-музыканта».

При определении сущности личностно-профессиональной позиции педагога-музыканта мы опирались на результаты научных исследований, в которых анализируется концепт «позиция». В научных работах по философии, психологии, педагогике, социологии данный концепт выражается в различных теоретико-методологических контекстах, что обуславливает множественность его интерпретаций и типологий.

В справочной литературе «позиция» (заимствовано из франц., где *position* восходит к лат. *positio* — положение) представлена в нескольких значениях: *положение, расположение*, чего-либо (напр., позиция фигур на шахматной доске); *точка зрения, отношение к чему-либо; действие, поведение, обусловленное этим отношением* [1, с. 935].

В психологии понятие «позиция» понимается как «устойчивая система отношений человека к определенным сторонам действительности, проявляемая в соответствующем поведении и поступках» [2, с. 392].

В социологии «позиция» рассматривается как «четко фиксируемый и поддающийся объективации *фрагмент социальной реальности*, в котором физический и символический планы совпадают и могут оказывать влияние друг на друга, взаимодействуя по принципу «обратной связи»» [3, с. 744–745].

В различных областях гуманитарного знания широко используются категории, отражающие различные аспекты субъективного и активного бытия личности. В научном дискурсе особое внимание уделяется таким категориям, как «*позиция личности*», «*социальная позиция*», «*жизненная позиция*» и «*внутренняя позиция*».

В педагогической науке излагаются различные подходы к определению понятия «позиция», в рамках которых достигаются и классифицируются ее разновидности. Исследователи рассматривают позиции с точки зрения их структуры, функций и условий формирования, развития и становления, а также выделяют типологии, основанные на профессиональной, личностной, ценностно-смысловой и деятельностной характеристиках.

В.И. Слободчиков отмечает, что позиция всегда является *личностным способом* реализации базовых целей и ценностей человека в социально-культурном пространстве [4, с. 20].

По его мнению, педагогическая позиция, будучи уникальной и единственной в своем роде, одновременно и личностная (востребована в каждой встрече взрослого и ребенка), и профессиональная, и культурно-деятельностная (необходима для создания условий достижения целей образования) [4, с. 19–20].

В.А. Сластенин определяет *позицию педагога* как «систему тех интеллектуальных, волевых и эмоционально-оценочных отношений к миру, педагогической действительности и педагогической деятельности в частности, которые являются источником его активности» [5, с. 32].

Результаты анализа педагогических исследований по проблеме формирования разного типа позиций показали, что формирование позиции как личностного образования осуществлялось у:

- *специалистов в определенной области* (педагогическая, гуманистическая, профессиональная, субъектная, профессионально-педагогическая, нравственно-ценностная, гражданская, патриотическая, авторская, личностно-профессиональная, профессионально-личностная);

- *педагогов различных специальностей* (гуманистическая, рефлексивная, профессиональная, партнерская, субъектная, профессионально-субъектная, субъектно-профессиональная, гражданская, эстетическая, творческая, личностно-профессиональная).

В педагогической науке сегодня изучению различных аспектов проблемы формирования позиции педагога в процессе профессиональной подготовки будущих специалистов различных специальностей посвящен ряд исследований. Научно-педагогический дискурс данной проблемы, во-первых, определяется контекстом профессиональной деятельности педагога, его ценностными ориентирами, методологическими подходами к обучению и взаимодействию с образовательной средой; во-вторых, формируется под влиянием современных образовательных тенденций, нормативных правовых требований и социально-культурных факторов; в-третьих, отражает уровень педагогической рефлексии, коммуникативные стратегии преподавателя и специфику академического общения; в-четвертых, его развитие обусловлено изменениями в образовательной политике, цифровизацией обучения и внедрением инновационных педагогических технологий. Так, актуальность данной проблемы подтверждена в научных исследованиях и имеют следующие научные результаты:

- разработана концепция субъектного развития личности учителя, а также разработана педагогическая технология процесса становления и развития субъектной позиции учителя в системе высшего педагогического образования; выявлена совокупность психолого-педагогических условий, обеспечивающих эффективность процесса формирования субъектной позиции учителя (Г.И. Аксенова);

- выявлены и обоснованы сущность и структура личностной профессиональной позиции учителя музыки; раскрыты и экспериментальным путем изучены условия эффективной педагогической организации процесса становления личностной профессиональной позиции учителя музыки в условиях методологической подготовки и педагогической практики в школе (Б.А. Ахмешев);

- дан междисциплинарный анализ понятия «личностно-профессиональная позиция» в контексте гуманистической психологии и педагогики (В.П. Бедерханова);

- разработана процессуальная модель формирования профессиональной субъектной позиции будущего специалиста по физической культуре и спорту, выделена совокупность психолого-педагогических условий и механизмов эффективности ее формирования (Ф.И. Блиева);

- разработаны концепция становления профессиональной позиции педагога-воспитателя (Н.М. Борытко);

- разработана комплексная методика формирования гуманистической педагогической позиции будущего специалиста сферы физической культуры и спорта на основе активизации нравственно-когнитивной и субъектной сфер (О.Ю. Гаврикова);

- определены организационно-педагогические условия формирования профессионально-субъектной позиции студентов в ходе педагогической практики и разработано технологическое обеспечение процесса ее формирования (М.А. Галанова);

- разработана авторская модель формирования гражданской позиции будущих юристов в вузе и определен диагностический инструмент для выявления уровня ее сформированности (С.В. Гладченкова);

- разработана модель процесса поэтапного формирования профессиональной позиции студента в условиях вузовского обучения (А.В. Гуторова);

- разработана методика формирования личностно-профессиональной позиции будущего учителя физики и предложен алгоритм оптимизации процесса формирования

лично-профессиональной позиции студента — будущего учителя физики (С.И. Десненко);

- разработаны модель формирования гражданской позиции курсантов военно-экономического вуза на основе гуманизации педагогического процесса и содержание и формы учебной и внеучебной работы по ее формированию (С.П. Долинин);

- разработана модель и методическое обеспечение формирования профессиональной позиции менеджера туризма, выявлены педагогические условия ее формирования (О.Н. Дудина);

- раскрыто понятие, уточнены сущность и структурные компоненты лично-профессиональной позиции педагога дополнительного образования детей и определена совокупность социально-педагогических условий, обуславливающих ее развитие (Т.В. Дьячкова);

- разработана модель и определены андрагогические и организационно-педагогические условия формирования педагогической позиции тренера в процессе профессионального становления (А.С. Ерастов);

- раскрыта сущность и содержание понятия профессионально-педагогической позиции, обоснованы условия и пути формирования профессионально-педагогической позиции у студентов высших учебных заведений (С.В. Ефимова);

- разработана система, программа и принципы формирования субъектной позиции будущего учителя (Е.Н. Залевская);

- определены сущность, содержание и структура эстетической позиции будущего учителя, определены психолого-педагогические условия эффективного ее формирования эстетической позиции на примере преподавания ритмической гимнастики (А.М. Захарычева);

- разработаны структура авторской позиции художника декоративно-прикладного искусства, включающая ее критерии и показатели; критериально-диагностическая база, позволяющая ее сформировать у будущих художников декоративно-прикладного искусства; выявлен комплекс педагогических условий, обеспечивающий ее эффективное формирование (Б.Л. Каган-Розенцвейг);

- разработана модель формирования гуманистической позиции будущего учителя начальных классов в процессе музыкального образования и выявлены педагогические условия, способствующие эффективному формированию данной позиции (Г.В. Карягина);

- разработана теоретическая модель педагогической позиции специалиста по

физической культуре и спорту и методики диагностики формирования педагогической позиции специалистов по физической культуре и спорту (Е.В. Конеева);

- разработана оригинальная модель формирования патриотической позиции будущих бакалавров туризма, выявлен комплекс педагогических условий успешного функционирования модели ее формирования (Т.Р. Лыкова);

- уточнено понятие «субъектно-профессиональная позиция» будущего педагога, разработан комплекс авторских методик и анкет оценки сформированности субъектно-профессиональной позиции будущих учителей в связи со стадиями формирования их субъектности (А.В. Лыткина);

- разработано содержательное наполнение структурных компонентов педагогической модели и представлены показатели сформированности гражданской позиции студентов вуза, определены организационные условия реализации педагогической модели формирования гражданской позиции студентов вуза (Т.А. Мирошина);

- разработаны: диагностическая программа изучения уровней сформированности гражданской позиции будущего учителя на этапе допрофессиональной подготовки; методическое обеспечение формирования гражданской позиции будущего учителя в педагогических классах; комплекс мер по педагогической поддержке формирования гражданской позиции будущего учителя на начальном этапе вузовского обучения; авторская программа допрофессиональной педагогической подготовки и педагогической практики, обеспечивающая направленность допрофессиональной педагогической подготовки на формирование гражданской позиции будущего учителя (С.В. Митросенко);

- сформулировано понятие «гражданская позиция студента вуза» с позиции лично-социально-деятельностного подхода; разработана педагогическая целевая программа формирования гражданской позиции студентов вузов (Н.Н. Перепеча);

- разработана программа формирования субъектной позиции у будущих специалистов по языку (Н.А. Пронина);

- разработана практико-ориентированная концепция и модель процесса формирования нравственно-ценностной позиции студента — будущего социолога в культурно-образовательном пространстве вуза, определены направления деятельности преподавателя вуза по формированию нравственно-ценностной позиции студентов (С.В. Пупков);

– уточнено понятие «рефлексивная позиция педагога», разработана концепция, создающая теоретическую основу для прогнозирования и оптимизации формирования рефлексивной позиции учителя как субъекта педагогической деятельности (Ю.В. Романова);

– уточнено понятие «гражданская позиция юриста», разработана модель образования, обеспечивающая формирование гражданской позиции юристов в процессе их профессиональной подготовки в вузе, определены педагогические условия формирования гражданской позиции будущих юристов в современном вузе (А.А. Ситников);

– введено понятие «творческая позиция будущего учителя»; выявлены функции, условия, открыты принципы формирования творческой позиции специалиста (Н.Г. Столярова);

– разработана целостная концепция социально-педагогического обеспечения профессионального становления студентов гуманитарных факультетов университета на основе ресурсного подхода, которое рассматривается как специфическая педагогическая деятельность по управлению функционированием и развитием системной совокупности ресурсов (личностных, институциональных, средовых), привлекаемых для осуществления процесса формирования личностно-профессиональной позиции индивида (А.И. Тимонин);

– разработаны механизмы, условия и пути формирования педагогической позиции у студентов (О.Б. Томашевская);

– разработаны концепция и модель становления профессионально-субъектной позиции будущего учителя в процессе профессиональной подготовки (А.М. Трещев);

– сформулирована концепция нового профессионализма учителя, включающая в себя сформированную личностно-профессиональную (авторскую) позицию, разработана концепция полисубъектного наставника (О.Д. Федоров);

– уточнено содержание субъектной позиции студента в речевой деятельности, разработано критериально-диагностическое сопровождение и содержание процесса формирования субъектной позиции студентов, будущих преподавателей иностранных языков, в речевой деятельности (Г.Р. Халюшева);

– разработана концепция становления партнерской профессиональной позиции педагога, включающая методику для диагностики уровня сформированности партнерской позиции учителя, программы подготовки учителей к деятельности на основе экзистенциально-экологического подхода к формированию

партнерской профессиональной позиции, методические материалы для профессиональной подготовки учителей (А.П. Чернявская).

Личностная профессиональная позиция учителя музыки рассматривалась только в одном исследовании (Б.А. Ахмешев) как «сложное по структуре и интегративное по характеру качество личности, детерминирующее стратегию и тактику творческой самореализации его профессионально-педагогической деятельности» [6, с. 111]. Далее В.П. Бедерханова определяет *личностно ориентированную позицию педагога* как *разновидность* личностно-профессиональной позиции, которая представлена как *интегративная характеристика* личности педагога и его деятельности» [7, с. 21]. У будущих учителей физики данное понятие представлено (С.И. Десненко) как *целостная характеристика* личности студента, которая, с одной стороны, отражает ценностно-смысловое, инициативно-ответственное отношение к образованию, его целям, смыслу, процессу, результатам; с другой стороны, отражает ценностно-смысловое, инициативно-ответственное отношение к самому себе, к профессиональной деятельности, к ученику и условиям его развития» [8, с. 236]. Профессиональное становление личности с позиций ресурсного подхода как процесс формирования личностно-профессиональной позиции описывал А.И. Тимонин, изучая социально-педагогическое обеспечение профессионального становления студентов гуманитарных факультетов университета. Автор отмечает, что целью деятельности педагога является *управление процессом формирования личностно-профессиональной позиции*, которая понимается им как «система доминирующих ценностно-смысловых отношений специалиста к социокультурному окружению, самому себе и своей деятельности» [9, с. 76]. Посредством изучения вопросов теории и практики социально-педагогического сопровождения учителя в процессе его профессионального становления О.Д. Федоров раскрывает новый профессионализм учителя, который определяет как «совокупность сформированной *личностно-профессиональной (авторской) позиции*, определяющей способность ставить и достигать цели в своей профессиональной деятельности, и профессионального мастерства, означающего владение методическим инструментарием, необходимым для решения разнообразных образовательных задач в условиях перехода к информационному обществу» [10, с. 33]. Решая проблему формирования

профессионально-личностной позиции бакалавра-психолога на основе технологии смешанного обучения, О.П. Полухина определяет *профессионально-личностную позицию* как «*интегративное качество личности*, включающее систему устойчивых взглядов и ценностных ориентаций бакалавра-психолога, ориентированных на осознанный выбор своего места в жизни, мотивированный внутренними убеждениями, обеспечивающих готовность к успешному взаимодействию и сотрудничеству в профессиональной деятельности» [11, с. 9]. Т.В. Дьячкова понимает *личностно-профессиональную позицию педагога дополнительного образования детей* как «самостоятельно создаваемую относительно устойчивую систему доминирующих установок, убеждений, волевого и эмоционально-оценочного отношения педагога к своей профессиональной деятельности, ее смыслу и значимости, проявляющихся в соответствующем поведении и поступках по отношению к способам организации конструктивного взаимодействия со всеми непосредственными субъектами образовательной деятельности и отношений — детьми, родительским сообществом, коллегами» [12, с. 94].

Таким образом, на основании многоуровневого рассмотрения научных исследований, представленных выше, понятие «личностно-профессиональная позиция» было дополнено и сформулировано следующим образом: *личностно-профессиональная позиция педагога-музыканта* — это интегративное качество личности, определяющее ее ценностно-смысловое и эмоционально-волевое отношение к музыкально-педагогической деятельности, проявляющееся в индивидуальном стиле конструктивного взаимодействия с субъектами образовательного процесса, осознанном выборе и реализации целей, содержания, методов и средств музыкального образования, а также в рефлексивной интерпретации собственного и «чужого» опыта музыкально-педагогической деятельности.

Заключение. Проведенный теоретико-методологический анализ междисциплинарных подходов к пониманию концепта «позиция» позволил выделить результаты научных исследований, которые определяют понимание ориентиров формирования

личностно-профессиональной позиции, а также уточнить и обосновать понятие «личностно-профессиональная позиция педагога-музыканта». Формирование данной позиции является одним из условий результативности достижения гуманистических целей образования и развития субъектности всех участников педагогического процесса. Включенность педагога-музыканта в процесс художественно-эстетического воспитания требует от него высокой степени профессиональной рефлексии, способностей к творческому самовыражению и формированию авторской интерпретационной стратегии взаимодействия с обучающимися.

ЛИТЕРАТУРА

1. Новый энциклопедический словарь. — М.: РИПОЛ классик : Большая Рос. энцикл., 2007. — 1455 с.
2. Новейший психологический словарь / В.Б. Шапарь [и др.]; под общ. ред. В.Б. Шапаря. — 3-е изд. — Ростов н/Д: Феникс, 2007. — 806 с.
3. Социология: энциклопедия / сост.: А.А. Грицанов [и др.]; редкол.: А.А. Грицанов (пред.) [и др.]. — Минск: Кн. дом, 2003. — 1310 с.
4. Национальная доктрина образования Российской Федерации: проект / В.И. Слободчиков, А.А. Остапенко, Е.В. Шестун [и др.]; под науч. ред. В.И. Слободчикова. — М., 2022. — 34 с.
5. Сластенин, В.А. Педагогика: учеб. пособие для студентов пед. учеб. заведений / В.А. Сластенин, И.Ф. Исаев, А.И. Мищенко, Е.Н. Шиянов. — М.: Школа-Пресс, 1997. — 512 с.
6. Ахмешев, Б.А. Становление личностной профессиональной позиции учителя музыки в процессе методологической подготовки: дис. ... канд. пед. наук: 13.00.02 / Ахмешев Бахытжан Айтжанович; Моск. пед. гос. ун-т. — Москва, 1995. — 124 л.
7. Бедерханова, В.П. Становление личностно ориентированной позиции педагога: дис. ... д-ра пед. наук: 13.00.01, 19.00.07 / Бедерханова Вера Петровна; Кубан. гос. ун-т. — Краснодар, 2002. — 412 л.
8. Десненко, С.И. Методическая подготовка студентов педвузов к решению задачи развития личности учащихся при обучении физике в школе: дис. ... д-ра пед. наук: 13.00.02; 13.00.08 / Десненко Светлана Иннокентьевна; Моск. пед. гос. ун-т. — Москва, 2007. — 554 л.
9. Тимонин, А.И. Социально-педагогическое обеспечение профессионального становления студентов гуманитарных факультетов университета: дис. ... д-ра пед. наук: 13.00.02; 13.00.08 / Тимонин Андрей Иванович; Костром. гос. ун-т. — Кострома, 2008. — 425 л.
10. Федоров, О.Д. Теория и практика социально-педагогического сопровождения учителя в процессе его профессионального становления: дис. ... д-ра пед. наук: 5.8.1 / Федоров Олег Дмитриевич; Ин-т стратегии разв. обр. РАО. — Москва, 2022. — 379 л.
11. Полухина, О.П. Формирование профессионально-личностной позиции бакалавра-психолога на основе технологии смешанного обучения: дис. ... канд. пед. наук: 13.00.08 / Полухина Ольга Петровна; Орлов. гос. ун-т. — Орел, 2021. — 24 с.
12. Дьячкова, Т.В. Развитие личностно-профессиональной позиции педагога дополнительного образования детей: дис. ... канд. пед. наук: 5.8.1 / Дьячкова Татьяна Владимировна; Ин-т стратегии разв. обр. РАО. — Москва, 2023. — 226 л.

Поступила в редакцию 22.04.2025

УДК 378.016:78.071.2-057.875

Специфика формирования музыкально-исполнительской культуры иностранных студентов

Лю Цзин

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

В статье рассматриваются теоретико-практические аспекты формирования музыкально-исполнительской культуры иностранных студентов, обучающихся в учреждениях высшего образования Республики Беларусь, с акцентом на китайскую молодежь. Исследование основано на педагогическом и культурологическом анализе, а также на положениях музыкальной психологии и компаративной методологии. Уточняется содержание понятия «музыкально-исполнительская культура», раскрываются ее компоненты, предлагаются критерии ее сформированности. Особое внимание уделяется межкультурным различиям в музыкальном мышлении, исполнительской манере и вокально-интонационной традиции китайских студентов, что обуславливает необходимость адаптации педагогических методов к их национально-культурным особенностям. Выявлены наиболее острые проблемы — слабый уровень базовой подготовки, трудности в освоении европейского музыкального репертуара, барьеры в интерпретации и восприятии музыкального текста. Подчеркивается значение концертной практики, сценического артистизма, психологической устойчивости и педагогического сотворчества как ключевых условий для формирования целостной исполнительской культуры. В работе обоснована необходимость создания индивидуальных траекторий обучения, учитывающих этнокультурный контекст, и предложен комплекс педагогических задач, способствующих гармоничному профессиональному становлению китайских студентов-музыкантов в белорусских университетах.

Ключевые слова: музыкально-исполнительская культура, китайские студенты, специфика, образовательный процесс, эффективность.

(Искусство и культура. — 2025. — № 3(59). — С. 83–87)

Specificity of Shaping Foreign Students' Musical and Performing Culture

Liu Jing

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

The article examines the theoretical and practical aspects of shaping musical and performing culture of foreign students who study at higher education establishments in the Republic of Belarus, with a particular focus on Chinese youth. The research is based on pedagogical and cultural analysis, as well as principles of music psychology and comparative methodology. The concept of musical and performing culture is clarified, its key components are identified, and criteria for its shaping are proposed. Special attention is given to intercultural differences in musical thinking, performance style, and vocal-intonation traditions of Chinese students, which necessitates the adaptation of pedagogical methods to their national and cultural characteristics. The study highlights the most pressing issues — a low level of basic training, difficulties in mastering European musical repertoire, and barriers in the interpretation and perception of musical texts. The article emphasizes the importance of concert practice, stage artistry, psychological resilience, and pedagogical co-creativity as key conditions for shaping an integral performing culture. The need to develop individualized learning trajectories that take into account the ethno-cultural context is substantiated, and a set of pedagogical tasks is proposed to support the harmonious professional development of Chinese Music students at Belarusian universities.

Key words: musical and performing culture, Chinese students, specificity, educational process, efficiency.

(Art and Culture. — 2025. — № 3(59). — P. 83–87)

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

Современный этап развития межгосударственных отношений в сфере музыкального образования между Беларусью и Китаем отличается активным взаимодействием, созданием совместных образовательных программ и культурных проектов. Эти процессы способствуют росту числа студентов из КНР в белорусских университетах. В XXI веке Беларусь модернизирует систему высшего образования, обновляя формы, методы и содержание подготовки, включая обучение иностранных студентов в контексте глобальной образовательной парадигмы. Китайские студенты получают не только профессиональные знания и исполнительские навыки, но и духовно обогащаются, развивают культурный кругозор, формируются как гармоничные личности, готовые к межкультурному диалогу. Сегодня специалист должен уметь самостоятельно и творчески решать профессиональные задачи, обладать широкой эрудицией и владеть репертуаром для педагогической и просветительской деятельности среди молодежи.

Деятельность учителя музыки интегрирует педагогический и исполнительский компоненты, при этом исполнительство занимает ключевое место в профессиональной практике и музыкально-педагогической культуре. Исследователи (О.А. Апраксина, Ю.Б. Алиев, Л.Г. Арчажникова и др.) подчеркивают, что исполнительская функция оказывает значительное воспитательное влияние, развивает эмоциональный интеллект, эстетический вкус, любовь к музыке и формирует гармоничную личность.

Особое внимание уделяется формированию не только узкопрофессиональной исполнительской подготовки (вокальной, инструментальной, дирижерско-хоровой), но и общей исполнительской культуры, включающей ценностное отношение к музыкальному искусству, широкий кругозор и сценическое мастерство молодого специалиста. В этом контексте актуальной является задача создания условий для раскрытия творческого потенциала студентов из Китая, их саморазвития и воспитания будущих педагогов, способных внести вклад в мировое музыкальное искусство.

Цель статьи — выявление педагогических условий, факторов и методических подходов, обеспечивающих эффективное формирование музыкально-исполнительской культуры китайских студентов в процессе их профессиональной подготовки в белорусских университетах.

Теоретико-понятийные основания музыкально-исполнительской культуры. В работах таких ученых, как С.С. Аверинцев, М.А. Ариарский, А.И. Арнольдов, А.А. Аронов, А.В. Богданов, В.А. Волобуев, Л.С. Зорилова, С.Н. Иконникова и других, исследуются культурологические аспекты развития профессиональной исполнительской культуры специалистов. В области педагогики музыкального образования важную роль играют труды и научные публикации О.А. Блок, В.Ю. Григорьева, А.Ю. Любомудровой, С.И. Савшинского, Г.М. Цыпина, В.И. Черниченко, А.И. Щербакова, Тан Линь, Ву Эньканя, Яо Вэя, В.Л. Яконюка. В музыкальной психологии — Л.Л. Бочкарева, Л.С. Выготского, А.Л. Готсдинера, Я.А. Пономарева, В.И. Петрушина, М.С. Старчеус, Б.М. Теплова и др.

Понятие исполнительской культуры широко распространено в искусствоведческой и музыкально-педагогической литературе, однако в ней отсутствует единое универсальное определение. Современное понимание трактует исполнительскую культуру как единство личностных и профессиональных качеств музыканта, проявляющихся в творчестве, определяющих степень освоения эмоционально-образного содержания произведения и служащих критерием профессиональной зрелости [1]. По мнению Э.Б. Абдуллина и Е.В. Николаевой, исполнительская культура включает:

- 1) способности и интерес к исполнительской деятельности;
- 2) знания и навыки, необходимые для передачи жанрово-стилистических особенностей музыки;
- 3) личностное представление об интерпретации и эталоне красоты звучания;
- 4) творческую экзистенцию в исполнительской практике;
- 5) умение оценивать качество исполнения [2].

В.Н. Ражников подчеркивал значимость умения раскрывать художественный образ произведения через эстетические эмоции, переживания, творческую интуицию и артистизм [3]. В.И. Петрушин указывал, что исполнитель должен ярко интерпретировать замысел автора, становясь его соавтором, при этом предлагал шесть этапов освоения произведения: выявление настроения, определение выразительных средств, анализ развития художественного образа, выявление идеи, понимание авторской позиции, нахождение личностного смысла [4].

Известные педагоги (Э.Б. Абдуллин, О.А. Блок, Т.В. Надолинская, Л.И. Уколова,

Л.В. Школяр и др.) рассматривают исполнительскую культуру как итог педагогической работы, способствующий развитию личности музыканта с учетом его индивидуальных качеств. О.А. Блок отмечал, что понятие «исполнительская культура» всегда связано с оценкой соответствия эталону, охватывающему аспекты от технического мастерства до художественного вкуса и интуиции [5].

Компаративный анализ научных работ в области музыкальной педагогики позволил выделить комплекс критериев сформированности музыкально-исполнительской культуры музыканта (табл.).

Национально-культурная специфика китайских студентов. Педагогический опыт показывает, что формирование музыкально-исполнительской культуры китайских студентов имеет свою специфику, обусловленную особенностями системы музыкального образования в Китае, где отражаются национальная ментальность и приверженность традициям народной музыки, песен и танцев. Музыкальная культура Китая пронизана эстетическими и духовными идеалами конфуцианства и буддизма, что определяет характерное для китайских студентов исполнение — медитативное, созерцательное, с эмоциональной сдержанностью.

Китайские ученые (Ду Хуэйцю, Цзян Вэйцян, Дин Цзе и др.) отмечают, что философско-эстетическая основа китайского общества, сформированная под влиянием конфуцианства, даосизма и буддизма,

наполняет художественное мышление особым содержанием, влияя на подготовку музыкантов [6; 7].

Проблемные аспекты профессиональной подготовки. Белорусские преподаватели выделяют ряд трудностей:

- противоречия, вызванные различиями в философии, мировоззрении, менталитете, языке и музыкальном тезаурусе между китайской и европейской культурами;
- ограниченный интернет-доступ (например, к YouTube), что влияет на слуховой опыт и восприятие европейской музыки;
- различие в музыковедческих и педагогических традициях: белорусская система ориентирована на европейскую школу, что требует учета культурных особенностей студентов из Китая и поиска терминологических эквивалентов;

- отличие в интерпретации: китайским студентам сложно глубоко понять образно-поэтическое содержание европейской музыки, для этого необходимы межкультурный диалог и поиск точек соприкосновения.

Исследователи КНР констатируют слабую начальную музыкальную подготовку студентов, обусловленную нехваткой специализированных учреждений. Белорусские педагоги отмечают недостаточный музыкально-теоретический уровень и узкий кругозор, что затрудняет самостоятельный анализ и интерпретацию произведений.

Специфика вокальной интерпретации и артикуляции. Изучение вокального

Таблица

Критерии сформированности музыкально-исполнительской культуры музыканта	Содержательный компонент
Герменевтические	Распознавание, расшифровка содержания музыкального текста; выявление стилистических особенностей композитора; понимание жанрового своеобразия музыкального произведения
Креативные	Развитие индивидуальной художественной концепции; формирование художественной драматургии, отображающей эволюцию музыкального образа; прогрессирование эмоционально-образного и музыкального мышления
Исполнительские	Реализация художественной концепции музыкально-исполнительскими средствами; эмоциональная глубина исполнения; искусство создания идеального звучания; высокий уровень технического и выразительного мастерства, проявляющегося в сценическом артистизме
Рефлексивные	Анализ практического претворения художественной концепции и ее музыкально-исполнительского воплощения на сцене

репертуара осложняется трудностями овладения артикуляцией на иностранных языках и осмыслением художественного содержания, в котором соединяются поэтический текст и мелодия. Особенности китайского языка (тональная система, фиксированность тона) и характерная национальная манера пения (высокий регистр, мелизматика) создают барьеры при исполнении европейского вокального репертуара. Педагогический опыт показывает, что китайские студенты часто фокусируются на технической стороне, в ущерб эмоциональной выразительности, что приводит к физическому и психологическому истощению и утрате духовного содержания исполнения.

Для преодоления этих проблем важно учитывать принцип, выраженный Г.Г. Нейгаузом: «Технику нельзя создавать на пустом месте... музыкальное развитие должно предшествовать техническому или идти с ним рука об руку» [8].

Роль концертной деятельности и сценического артистизма. Для преподавателя актуально не только развивать исполнительские навыки иностранных студентов, но и формировать их музыкально-исполнительскую культуру. Это требует решения ряда задач:

- развития профессиональных навыков исполнения в различных стилях и жанрах;
- расширения музыкального кругозора, знакомства с традициями и культурами разных народов;
- формирования творческого мышления и индивидуальности;
- совершенствования музыкального восприятия и эмоционального опыта;
- включения в концертную, конкурсную и фестивальную деятельность, углубления сценической уверенности.

Артистизм рассматривается как важный признак исполнительской культуры, представляющий собой комплекс сценических проявлений, направленных на передачу замысла композитора и эмоциональное воздействие на публику. «Свет изнутри» музыканта, эмоциональная вовлеченность и способность вызвать катарсис у слушателей — желаемый результат артистичного исполнения. Концертно-исполнительская практика повышает мотивацию, развивает профессиональные, организаторские и лидерские качества будущего музыканта. Студент должен овладеть вербальной и невербальной коммуникацией, уметь создавать интерпретацию произведения, знать стили композиторов, специфику сольной и ансамблевой работы, формировать репертуар.

Психологическая подготовка к сцене — важная составляющая профессионального роста: концертное выступление проверяет уровень мастерства, эмоциональную включенность, сценическую культуру и индивидуальность. Преподавателю следует учитывать психологические и профессиональные особенности студентов, разрабатывать индивидуальные подходы и методы подготовки к публичным выступлениям. Л.Н. Наумов подчеркивал необходимость психологической подготовки музыканта, рекомендовал сосредоточение на музыке для снижения волнения [9].

Педагогическое сотворчество как условие успешного обучения. Формирование музыкально-исполнительской культуры невозможно без конструктивного сотворчества педагога и студента, основанного на доверительном взаимодействии, которое раскрывает творческий потенциал, расширяет эрудицию и раскрепощает на сцене. Немалую роль играют вербальная и невербальная коммуникация, использование психотерапевтических и музыкально-педагогических методов, формирующих эмоциональный интеллект, сценическое поведение и стрессоустойчивость.

Заключение. Эффективное развитие музыкально-исполнительской культуры иностранных студентов зависит от организации обучения, стимулирующего творческий рост будущего специалиста. При этом ключевыми факторами являются:

- формирование ценностных ориентиров через восприятие искусства;
- открытость к европейской культуре, создание позитивного отношения к музыке;
- интеграция педагогических традиций в собственной практике;
- сочетание аудиторных занятий, концертной практики и самостоятельной работы;
- индивидуальные программы и репертуары с учетом развития студента;
- мониторинг прогресса;
- атмосфера сотрудничества между преподавателем и студентом;
- учет национальных и этнокультурных традиций;
- развитие творческого потенциала и расширение художественного кругозора;
- сопровождение самостоятельной творческой работы.

Повышение уровня исполнительской культуры требует постоянного внимания всех участников образовательного процесса [10]. В условиях белорусских учреждений высшего

образования музыкально-исполнительская культура иностранных студентов — ключевой элемент, определяющий качество профессионального образования и их успешную самореализацию в творческой деятельности.

ЛИТЕРАТУРА

1. Мирная, Р.Р. Исполнительская культура как феномен музыкального образования / Р.Р. Мирная // Наука. Культура. Искусство: актуальные проблемы теории и практики: сб. материалов всерос. (с междунар. участием) науч.-практ. конф., Белгород, 10 февр. 2021 г.: в 4 т. / Белгор. гос. ин-т искусств и культуры; отв. ред.: Ю.В. Бовкунова, И.В. Шведова, О.Г. Еремина. — Белгород, 2021. — Т. 3. — С. 409–416.
2. Абдуллин, Э.Б. О философии музыкального образования: сущность, предназначение, направленность / Э.Б. Абдуллин, Е.В. Николаева // Филос. науки. — 2010. — № 1. — С. 144–153.
3. Ражников, В.Г. Диалоги о музыкальной педагогике / В.Г. Ражников. — М.: Классика-XX, 2004. — 136 с.
4. Петрушин, В.И. Музыкальная психология: учеб. пособие для вузов / В.И. Петрушин. — 2-е изд. — М.: Акад. проект: Трикта, 2008. — 398 с.

5. Блок, О.А. Модель музыкально-исполнительских действий-движений инструменталистов как продукт научного поиска / О.А. Блок // Искусство и образование. — 2018. — № 6. — С. 102–111.
6. Ду Хуэйцю. Основные проблемы обучения вокалу в современных высших учебных заведениях КНР / Ду Хуэйцю // Музыкальное образование в современном мире. Диалог времен: сб. науч. тр. / Рос. гос. пед. ун-т; ред.-сост. М.В. Воротной; науч. ред. Р.Г. Шитикова. — СПб., 2018. — Вып. 9, ч. 1. — С. 19–24.
7. Китайская цивилизация как она есть: путеводитель по современному Китаю / В.В. Ульяненко [и др.]. — М.: АСТ: Восток-Запад, 2005. — 494 с.
8. Нейгауз, Г.Г. Об искусстве фортепианной игры: записки педагога: учеб. пособие / Г.Г. Нейгауз. — Изд. 6-е, стер. — СПб. [и др.]: Лань: Планета музыки, 2017. — 253 с.
9. Лев Наумов: воспоминания учеников, друзей и коллег: сб. / сост.: Н.Л. Кудряшова [и др.]. — М.: Дека-ВС, 2007. — 407 с.
10. Мансурова, А.П. Проблемы обучения иностранных студентов-музыкантов в отечественных вузах в контексте современных международных тенденций высшего образования / А.П. Мансурова, П.А. Черватюк // Искусство и образование. — 2020. — № 6. — С. 208–215.

Поступила в редакцию 20.05.2025

Китайский традиционный музыкальный инструмент гучжэн: особенности звучания и возможности популяризации

Вэнь Сюйвэй, Сусед-Виличинская Ю.С.

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

В условиях культурного многообразия и взаимопроникновения разнообразных стилей традиционный китайский музыкальный инструмент гучжэн сохраняет ярко выраженную региональную специфику и открыт для поликультурного диалога. Ярким примером является творческий дуэт автора данной статьи и учащегося 4 «Д» класса ГУО «Средняя школа № 44 г. Витебска» Никиты Усачёва (скрипка). В статье рассматриваются особенности традиционного китайского музыкального инструмента гучжэна, в том числе возможности его звукоизвлечения. В работе представлена информация о сборнике статей учащихся, студентов, магистрантов, аспирантов «Мир детства в современном образовательном пространстве», посвященном 115-летию ВГУ имени П.М. Машерова, и V Открытом фестивале творчества «Диалог талантов», проведенном в рамках недели педагогического факультета.

Цель исследования — анализ восприятия белорусскими школьниками, студентами и преподавателями китайского традиционного музыкального инструмента гучжэн.

Ключевые слова: гучжэн, традиционная техника игры, китайская народная песня «Цветок жасмина», сборник статей «Мир детства в современном образовательном пространстве», V Открытый фестиваль творчества «Диалог талантов».

(Искусство и культура. — 2025. — № 3(59). — С. 88–93)

Chinese Traditional Musical Instrument Guzheng: Features of the Sound and Popularization Possibilities

Wen Suiwei, Sused-Vilichinskaya Yu.S.

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

In the environment of cultural variety and interpenetration of different styles the traditional Chinese musical instrument Guzheng preserves brightly expressed regional specificity and is open for the polycultural dialogue. A vivid example of this is the creative duet of the author of the article and the 4th-year student of “Secondary School No 44 of the City of Vitebsk” Nikita Usachev (violin). The article considers features of the traditional Chinese musical instrument Guzheng including the possibilities of its sound production. Information about the collection of articles by students, master students, postgraduate students “World of Childhood in the Contemporary Education Space” devoted to the 115th anniversary of Vitebsk State P.M. Masherov University and the 5th Open Festival of Creativity “Dialogue of Talents” conducted within the Week of Pedagogical Faculty is presented in the article.

The purpose of the article is an analysis of the perception of the Chinese traditional musical instrument Guzheng by Belarusian students and teachers.

Key words: Guzheng, traditional performance technique, Chinese folk song Jasmin Flower, collection of articles “World of Childhood in the Contemporary Education Space”, the 5th Open Festival of Creativity “Dialogue of Talents”.

(Art and Cultur. — 2025. — № 3(59). — P. 88–93)

История гучжэна насчитывает более 2000 лет и берет свое начало во времена династии Цинь. В период правления династии Восточная Хань и период Троецарствия его называли «мастером голоса толпы». При династии Цзинь (221–206 гг. до н.э.) гучжэн восхваляли как «инструмент доброжелательности и мудрости». Во времена процветающей династии Тан (618–907 гг. н.э.) гучжэн стал еще более популярным и даже был описан в стихах «Мне нечего желать в жизни, я готов играть на гучжэне», «Мчаться на колеснице, чтобы увидеть пионы, кататься на лошади на прогулке, слушая Цинь Чжэна» и т.д. [1].

Репертуар и техника исполнения на гучжэне постоянно обогащались и совершенствовались в сформированных девяти крупных школах: корейской, монгольской (Внутренняя Монголия), фуцзяньской, хаккской, хэнаньской, чаочжоуской, чжэцзянской, шаньдунской, шэньсийской. Гучжэн обладает легким тембром, широким диапазоном, богатыми исполнительскими возможностями и выразительной силой звука. Смысловая составляющая звучания гучжэна становится богаче, мелодии разнообразнее, обуславливая развитие техники игры на новом уровне.

Вторая половина XX века ознаменовалась появлением большого количества новых музыкальных произведений для гучжэна, интегрирующих региональную специфику и зарубежные музыкальные элементы. Китайские композиторы, сохраняя лучшие национальные традиционные приемы, не ограничивались стандартными формами. Они черпали вдохновение из богатого арсенала образов и техник игры на гучжэне, применяя творческие подходы: создание новых звуковых эффектов происходило с помощью философского мышления и воображения. Так формировалась стилистика музыкальных произведений для гучжэна.



Рис. 1. Творческий дуэт «Закономерная случайность»

Для ее понимания современному слушателю, интересующемуся китайской музыкальной культурой, в первую очередь, целесообразно узнать о тембровых особенностях гучжэна и принципах звукоизлучения. На примере китайской народной песни «Цветок жасмина» в исполнении автора данной статьи совместно с учащимся 4 «Д» класса ГУО «Средняя школа № 44 г. Витебска» Никитой Усачёвым (скрипка) студенты ВГУ имени П.М. Машерова познакомились с китайским традиционным музыкальным инструментом — гучжэном (рис. 1).

Цель исследования — анализ восприятия белорусскими школьниками, студентами и преподавателями китайского традиционного музыкального инструмента гучжэн. Использованы методы: систематизации и обобщения, сравнительно-сопоставительного анализа, практические.

Гучжэн заслуженно является символом китайской культуры. Его мягкий и трогательный звук радует слушателей своим красивым и уникальным звучанием. Инструмент относится к семейству цимбал, но имеет уникальную изогнутую форму рамки, напоминающую полумесяц (рис. 2).

Гучжэн широко распространен не только в Китае, но и в других странах Азии (Япония, Корея и Вьетнам). В последние годы, с ростом интереса к азиатской культуре и музыке, гучжэн приобретает популярность за пределами Восточной Азии. Он привлекает музыкантов со всего мира своей экзотичностью, красотой, возможностью создавать разнообразные мелодии и звуковые эффекты, неповторимым звучанием и вариативностью. Этот музыкальный инструмент стал, без преувеличения, путешественником и послом культуры, распространяющим богатство китайского музыкального наследия за пределами своей родины. В России гучжэн уже имеет собственную



Рис. 2. Китайский традиционный музыкальный инструмент гучжэн

аудиторию и пользуется популярностью среди музыкантов и любителей музыки. В настоящее время существуют различные музыкальные коллективы и ансамбли, специализирующиеся в исполнении на гучжэне [2].

Интересен факт изменения количества струн китайского традиционного музыкального инструмента в процессе его эволюции — от 13 (рис. 3) до 21 (рис. 4). Это позволило расширить диапазон инструмента, увеличить силу звучания и создать своеобразный гибрид народных тональных красок. Следует отметить, что 21-струнный гучжэн звучит в ре мажорной пентатонической гамме (рис. 5). Тем не менее его настройку можно изменить с помощью перемещения специальных порожков, которые являются отличительной чертой традиционного гучжэна.

Хотя техника игры на гучжэне в некоторой степени взаимодействует с западными гармоническими и полифоническими особенностями, ее внутренняя национальная

сущность остается неизменной. Процесс развития исполнительства на гучжэне в современную эпоху можно сравнить с текущей рекой, которая постоянно обогащается новыми элементами на своем пути, но ее исток всегда можно определить.

Если проследить весь процесс развития техники исполнения на гучжэне, то общая тенденция его развития — от простого звука к много-сложному. Это связано не только с тем, что само музыкальное искусство становится все более совершенным и богатым, но и с объективной необходимостью отражения постоянно развивающейся и меняющейся реальной жизни. Нетрудно предположить, что интеграция китайской и западной культур является реальным и неизбежным результатом эволюции вкусовых предпочтений общества.

Игра на гучжэне может осуществляться как стоя, так и сидя. Следует учесть, что музыкант должен сидеть на передней трети или половине стула: все сиденье занимать нельзя, иначе центр



Рис. 3. Настройка тринадцатиструнного гучжэна династии Тан



Рис. 4. Распространенный диапазон 21-струнного гучжэна

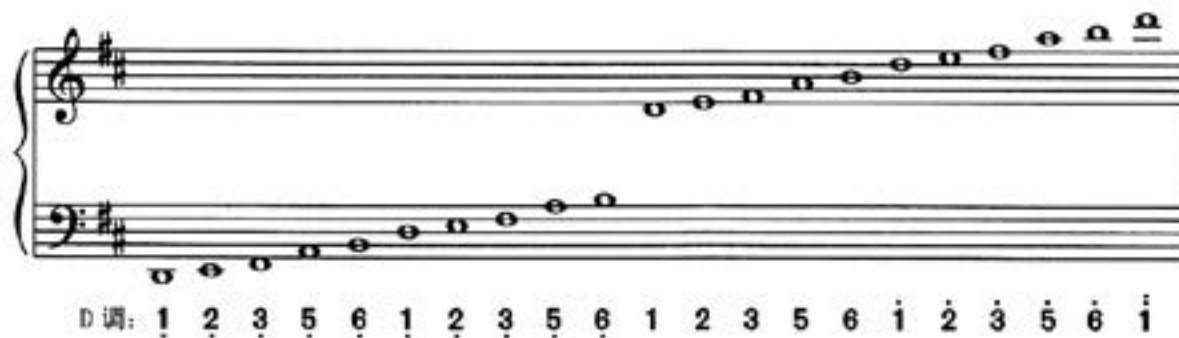


Рис. 5. Настройка 21-струнного гучжэна в ре мажорной пентатонической гамме

тяжести тела сместится назад, что приведет к потере равновесия и помешает качественной игре. Ноги должны быть расслабленно поставлены на пол, а левая нога немного выдвинута вперед. Между посадочным местом и боковой панелью инструмента должно быть определенное расстояние — играть слишком близко к корпусу гучжэна нельзя, так как это ограничивает свободу движений и мешает естественной и разнообразной игре, делая движения скованными и неуклюжими.

Качество звука гучжэна зависит от самого инструмента, но также напрямую связано со способами звукоизвлечения (техника зажима и подъема), которые дают разные акустические результаты. Техника зажима (базовая техника для начинающих) предполагает направление движения пальца сверху вниз под углом 45° . При игре безымянный палец или мизинец качает струны, чтобы зафиксировать руку. Так извлекается плотный и глубокий звук. Техника подъема заключается в движении пальца снизу вверх под углом 45° . Игра происходит с поднятой кистью, без опоры. Для звука характерна чистота, ясность и прозрачность.

Традиционная техника *правой руки* заключается в извлечении звука большим, указательным, средним и безымянным пальцами справа от ладов. Причем большой палец двигается в направлении от исполнителя, в то время как указательный, средний и безымянный пальцы обычно двигаются в направлении к исполнителю. Самая частая и базовая техника исполнения на гучжэне — монозвучковая. Полифоническая техника включает интервалы и аккорды (большие и малые трезвучия в пределах октавы), а техника перелива используется для украшения мелодии декоративным звуком, создаваемым быстрым перебором струн вверх или вниз. Звучание гучжэна как струнного инструмента основано на точечных импульсах. Звуки создаются благодаря последовательному повторению определенных техник, формируя плотный и непрерывный поток звука (рис. 6).

Игра на гучжэне требует использования искусственных ногтей. В древности они

изготавливались из обычных (бамбук, кость, зубы животных) или более ценных (слоновая кость, панцирь черепахи, нефрит) материалов. В XX–XXI веках используют нейлон, полимер, а также коровьи, овечьи или верблюжьи кости.

Традиционная техника *левой руки* заключается в нажатии (давлении) на струны для регулирования высоты звука. Находясь слева от ладов, левая рука управляет натяжением струн, используя указательный, средний, безымянный пальцы или мизинец. Левая рука украшает звук, делает его более мягким и выразительным, создавая эффект «дополнения звука ритмом» (为声音添加节奏). Например, левая рука может изменять высоту звука, выходя за пределы пентатонической шкалы: звук Е может быть преобразован в F или F#, звук А — в Н или В. Еще один принцип звукоизвлечения — «колеблющийся» звук, возникающий при быстрой смене исходного звука на чуть более высокий или низкий.

Данные теоретические положения нашли свое отражение в публикации «О некоторых особенностях музыкального стиля и техники исполнения гучжэн» [3].

Сборник статей учащихся, студентов, магистрантов, аспирантов «Мир детства в современном образовательном пространстве» объединяет несколько важных и значимых событий. 2025 год объявлен в Республике Беларусь Годом благоустройства. И весь белорусский народ создает и поддерживает комфортную, безопасную, современную и эстетически организованную среду жизнедеятельности. Профессорско-преподавательский состав и студенты ВГУ имени П.М. Машерова стремятся быть полезными своей малой родине и своему государству, развивая ценностно-личностный и духовно-нравственный потенциал будущих педагогов. 115-летие нашего университета и 15-й выпуск сборника статей гармонично подчеркивают значимость формирования качеств патриота и гражданина, готового к активному участию в экономической, производственной, социально-культурной и общественной жизни страны.



Рис. 6. Фрагмент песни «Высокая гора и бегущая вода» (Чжэцзянская школа гучжэн)

Юбилейное издание сборника статей «Мир детства в современном образовательном пространстве» включает следующие разделы:

- психолого-педагогические аспекты развития современного образования;
- теоретико-методологические основы специального и инклюзивного образования;
- история музыки, теория и методика музыкального и хореографического образования;
- современная музыкальная педагогика (Modern music pedagogy);
- наука юных (Varia).

В разделе «Современная музыкальная педагогика (Modern music pedagogy)» отражены результаты теоретических и эмпирических исследований магистрантов ВГУ имени П.М. Машерова — граждан КНР [4].

Презентация сборника статей учащихся, студентов, магистрантов, аспирантов «Мир детства в современном образовательном пространстве» состоялась в рамках проведения Недели педагогического факультета ВГУ имени П.М. Машерова «Сохраним историю — обеспечим будущее», посвященной 115-летию ВГУ имени П.М. Машерова (24.03.2025–29.03.2025). В рамках данной презентации для профессорско-преподавательского состава, студентов и абитуриентов прозвучала китайская народная песня «Цветок жасмина» («Mò Li Nǚ»), очень популярная во всем мире. Она появилась в период правления династии Мин Ванли (1563–1620) в регионе Цзяннань, стала известной и любимой в Китае в XVIII веке, а в Европе была опубликована в 1804 году. Итальянский композитор Джакомо Пуччини использовал мелодию этой песни как лейтмотив великолепия главной героини, сказочной китайской принцессы Турандот в своей одноименной опере (20-е годы XX века). Отметим, что мелодия песни «Цветок жасмина» используется в различных традиционных китайских и международных музыкальных концертных программах, а также мероприятиях, спонсируемых государством в качестве символа национальной гордости Китая [5].

Творческий дуэт юного скрипача и учителя игры на гучжэне состоялся как «случайная закономерность». В октябре 2018 на базе ГУО «Средняя школа № 44 г. Витебска» открылся первый в Беларуси класс Конфуция при поддержке Посольства Китайской Народной Республики в Республике Беларусь. В церемонии открытия приняли участие секретарь Посольства КНР в Беларуси по делам образования Ли Вэньхуа, заместитель директора Пекинского международного института китайского языка Гуй Фань, директор школы № 80 г. Пекина Тянь Шулинь, руководство г. Витебска. Это знаковое событие

для Витебской области явилось закономерным в рамках многолетних дружественных отношений города Витебска и городов-побратимов Цзинань и Харбин [6].

Изучение белорусскими школьниками китайского языка и знакомство с китайской культурой осуществляется не только на уроках и факультативных занятиях. В школе успешно функционирует эстетическое отделение с музыкальной и хореографической направленностью. Не перечисляя все школьные творческие коллективы, отметим ансамбль «Вдохновение» (руководитель — учитель музыки по классу скрипки Е.Р. Зиберт). Репертуар коллектива составляют музыкальные произведения белорусских, русских и советских композиторов, инструментальные переложения белорусской и китайской народной музыки. Китайская народная песня «Цветок жасмина» зазвучала в исполнении юных скрипачей, цимбалистов и балалаечника под аккомпанемент фортепиано. Поэтому для исполнения инструментального варианта песни «Цветок жасмина» под аккомпанемент гучжэна потребовалось только две репетиции (рис. 7).

Безусловно, языковой барьер был основной проблемой в репетиционном процессе. Общение происходило с помощью простых фраз на английском языке, телодвижений и музыкальных терминов. Например, использование жестов для обозначения темпа, демонстрационное исполнение определенной музыкальной фразы для понимания ее значимости. Постепенно этот необычный способ взаимодействия позволил установить молчаливое взаимопонимание. Но самым сложным в ансамбле оказалось сочетание различных манер игры: на гучжэне — техники скольжения и вибрато, на скрипке — штрихи деташи и легато, вибрация. Кроме того, требовалось согласовать интенсивность звука и ритмические особенности. В некоторых переходных пассажах связь между послевкусием гучжэна и началом игры на скрипке была не всегда идеальна. Требовалось постоянно контролировать ритмические особенности



Рис. 7. QR-код исполнения китайской народной песни «Цветок жасмина»

каждой партии, чтобы сделать музыкальный переход более естественным и плавным.

Понимание музыки юным скрипачем было великолепным: ему удалось передать мягкость прибрежных городков Цзяннани и элегантность цветов жасмина. На определенных фразах он замедлял темп, чтобы усилить очарование мелодии. Каждая нота была полна силы, а яркий тон скрипки и теплота гучжэна, контрастируя друг с другом, придавали «Цветку жасмина» новую жизненную энергию. Особенно в кульминационном моменте его исполнение было полно страсти, передающей великолепное ощущение яркого цветения жасмина. Однако в некоторых музыкальных фразах стиль игры юного белорусского скрипача немного отличался от традиционного китайского обаяния. Так, штриховая техника отражает выразительность западной музыки, а тонкости и подвижности, присущих китайской музыке, не хватает. Но это привнесло в ансамбль уникальное звучание, придав всему произведению своеобразный интернациональный колорит.

В рамках проведения Недели педагогического факультета состоялся V Открытый фестиваль творчества «Диалог талантов». Следует отметить широкий спектр воспитательных и образовательных задач, включающий: развитие чувства патриотизма, национального самосознания и гражданского долга в контексте сохранения культурного исторического наследия Республики Беларусь; выявление и поддержку талантливых исполнителей, развитие их творческих способностей и повышение уровня исполнительского мастерства; стимулирование творческой инициативы педагогических работников; < ... >; развитие творческого сотрудничества и создание условий для обмена педагогическим опытом.

Конкурсные номинации были представлены следующими направлениями: хоровым (народный, академический и эстрадный); вокальным (народный, академический, эстрадный и джазовый); инструментальным; хореографическим (народная, народно-стилизованная, классическая, современная и эстрадная хореография, спортивный танец, уличные, бальные и историко-бытовые танцы); фольклорно-этнографическим; театральным (в том числе театр моды) жанрами.

Более подробно остановимся на инструментальном жанре. Музыкальные произведения классических, эстрадных и джазовых композиторов, народные мелодии могут исполнять оркестры, ансамбли, трио, дуэты и солисты. Участники представляют один номер в одной номинации и в одной возрастной категории, а

программа конкурсного выступления свободна и состоит из одного произведения. Критериями оценки представленных музыкальных номеров являются чистота исполнения; сложность исполняемого произведения; качество исполнения и мастерство владения инструментом; творческая индивидуальность; внешний вид [7].

Результатом участия в V Открытом фестивале творчества «Диалог талантов» в номинации «Инструментальный жанр. Смешанная категория» стал диплом лауреата I степени.

Заключение. Являясь символом китайской культуры, традиционный музыкальный инструмент гучжэн обладает глубокими историческими корнями и неповторимым художественным обаянием. Знакомство с особенностями его развития, исполнительских характеристик и репертуара позволяет получить более глубокое представление о значении гучжэна в культурном взаимодействии Китайской Народной Республики и Республики Беларусь. В контексте современного межкультурного диалога Востока и Запада гучжэн постепенно выходит на международную арену, занимая важное место в международном образовательном и культурном пространстве.

Система образования Республики Беларуси открыта и толерантна к изучению культур и видов искусства других стран. Богатая же культурная история Беларуси создает хорошую основу для популяризации гучжэна.

ЛИТЕРАТУРА

1. Ло, Цинь. Культура в музыке и музыка в культуре: путеводитель / Цинь Ло; предисл. Ло Ифэн. — Шанхай: Шанхайское издательство живописи и каллиграфии, 2004. — 139 с. = 罗, 秦. 音乐中的文化与音乐中的文化: 指南/秦罗, 罗一峰前言-上海: 上海书画出版社, 2004:139.
2. История музыкального инструмента гучжэн, кто его придумал и когда / МузОбзор. Музыкальные инструменты. — URL: <https://muzobzor.net/guchzhen> (дата обращения: 10.05.2025).
3. Wen, Xuwei. About some features of the musical style and technique of performing Guzheng / Xuwei Wen // Мир детства в современном образовательном пространстве: сб. ст. учащихся, студентов, магистрантов, аспирантов / Витеб. гос. ун-т; редкол.: Е.Я. Аршанский (гл. ред.) [и др.]. — Витебск: ВГУ имени П.М. Машерова, 2025. — Вып. 15. — С. 432–434.
4. Мир детства в современном образовательном пространстве: сб. ст. учащихся, студентов, магистрантов, аспирантов / Витеб. гос. ун-т; редкол.: Е.Я. Аршанский (гл. ред.) [и др.]. — Витебск: ВГУ имени П.М. Машерова, 2025. — Вып. 15. — 548 с.
5. Lau, F. Chapter 4. “Molihua”: culture and meaning of china’s most well-traveled folksong / F. Lau. — Published by University of Hawaii Press = Лай, Ф. Глава 4. «Мо Ли Хуа»: культура и значение самой популярной народной песни Китая / Ф. Лай. — URL: <https://www.degruyterbrill.com/document/doi/10.1515/9780824874872-006/html> (дата обращения: 18.04.2025).
6. Первый в Беларуси класс Конфуция открылся на базе витебской школы № 44 / Віцьбічы. Рубрика: Общество. — URL: https://www.vitbichi.by/news/obshchestvo/obrazovanie/pervyy_v_respublike_klass_konfutsiya_otkrylsya_v_minuvshuyu_pyatnitsyu_na_baze_shkoly_44/ (дата обращения: 06.05.2025).
7. Положение V Открытого фестиваля творчества «Диалог талантов» ВГУ имени П.М. Машерова № П.1.19.9-2025 от 27.02.2025.

Поступила в редакцию 20.05.2025

« »

5 чэрвеня ў Віцебскай абласной бібліятэцы імя У.І. Леніна адкрылася выстава “Творчы квадрацік — 2025” адукацыйнага цэнтра “Арт-квадрат” пры мастацка-графічным факультэце ВДУ імя П.М. Машэрава. У экспазіцыю ўвайшлі работы, якія былі выкананы юнымі мастакамі ў розных тэхніках у 2024/2025 навучальным годзе (куратары Я.А. Сакалова, Ю.А. Багданава).

« »

10 чэрвеня ў экспазіцыйнай прасторы бібліятэкі ВДУ імя П.М. Машэрава адкрылася выстава дзяцей-аўтыстаў з горада Вэньчжоу (Кітай) “Глядзі, як я бачу” (куратары — Чжоў Мэй, М. Цыбульскі). Экспазіцыя складзена з работ вучняў дабрачыннай праграмы “Жывапіс для мары — клопат аб дзецях-аўтыстах”. Дадзеная выстава арганізавана мастацкай студыяй Пан Люаміна з раёна Лунвань горада Вэньчжоу дзякуючы актыўнай дапамозе шэрагу мастацкіх і дабрачынных арганізацый Кітая. Выстава дзяцей-аўтыстаў перад прыездам у Беларусь экспанавалася ў Кітаі, Германіі, Тайландзе і Манголіі.

« »

12 чэрвеня ў выставачнай зале мастацка-графічнага факультэта адбылося адкрыццё выставы пастэляў Кацярыны Мясніковай (1981–2023) “Крохкасць быцця” (куратар — М. Цыбульскі). Кацярына Мяснікова ў 2004 годзе скончыла мастацка-графічны факультэт ВДУ імя П.М. Машэрава, а ў 2020 — магістратуру нашага ўніверсітэта па спецыяльнасці “Мастацтвазнаўства”. З 2006 года Кацярына Мяснікова прымала актыўны ўдзел у мастацкіх выставах, пленэрах. У гэты ж перыяд займалася арганізацыяй моладзевых пленэраў “У пошуках Атлантыды” (2005–2014, 2018), выступіла аўтарам канцэпцыі і куратарам праекта “Беларускі АРТ-алфавіт” (2012–2017), куратарам праекта “Фармат” (2017–2020). У 2014 годзе стала сябрам Беларускага саюза мастакоў. Як мастацтвазнаўца выступала з публікацыямі ў рэгіянальных і рэспубліканскіх выданнях. На жаль, цяжкая і працяглая хвароба не дазволіла ёй у поўнай меры рэалізаваць свой творчы патэнцыял.

Кацярына Мяснікова працавала пераважна ў тэхніцы сухой пастэлі ў розных жанрах. Большасць кампазіцый стварыла з натуры ў час пленэраў. Персанальныя выставы творцы праходзілі ў Мінску, Віцебску, Полацку, Наваполацку. Творы знаходзяцца ў музеях і прыватных калекцыях Рэспублікі Беларусь, Расійскай Федэрацыі, Германіі, Польшчы, Швецыі і інш.

« »

28 чэрвеня ў рамках урачыстага мерапрыемства, прысвечанага Дню горада Віцебска, адбылася афіцыйная цырымонія прысваення звання “Віцяблянін года”. У намінацыі “Праект года” ганаровае званне “Віцяблянін года” і нагрудны знак “За заслугі перад горадам” прысвоены старшаму выкладчыку кафедры дызайну ВДУ імя П.М. Машэрава Аляксандру Сяргееву.

« »

Памятны знак у гонар вядомага батаніка, садоўніка і педагога Л.Д. Нікольскага адкрылі ў час Дня моладзі на “Славянскім базары ў Віцебску”, у батанічным садзе Віцебскага дзяржаўнага ўніверсітэта імя Пятра Міронавіча Машэрава (аўтар — скульптар С. Сотнікаў). Леанід Дзмітрыевіч Нікольскі працаваў у садзе з першых дзён стварэння, а з 1924 па 1953 год быў яго нязменным дырэктарам. Дзякуючы яго самаадданай працы батанічны сад быў вядомы на ўсіх абшарах СССР.

« »

16 ліпеня ў выставачнай зале Музея гісторыі і культуры г. Наваполацка пачала работу выстава выкладчыкаў і супрацоўнікаў кафедры выяўленчага мастацтва ВДУ імя П.М. Машэрава “Мы з мастацка-графічнага”. У экспазіцыі былі прадстаўлены жывапісныя і графічныя кампазіцыі.

« »

25 жніўня ў Доме прыёмаў Міністэрства замежных спраў Расійскай Федэрацыі (Масква) адбылася цырымонія ўзнагароджання лаўрэатаў IV Адкрытага творчага конкурсу “Архітэктура дыпламатыі” для маладых мастакоў, які быў упершыню арганізаваны Галоўным упраўленнем па абслугоўванні дыпламатычнага корпуса пры МЗС у міжнародным фармаце. У намінацыі “Маладыя мастакі” (ад 18 да 35 гадоў) дыпломам лаўрэата ўзнагароджана студэнтка 3 курса мастацка-графічнага факультэта Злата Тоўкач (кампазіцыя “Дом Пярцовай”).

« »

Напрыканцы жніўня ў Віцебску, на Пушкінскім мосце, з’явілася парная кампазіцыя “Закаханыя Валошкі”, каля Ратушы — “Валошка-летапісец”, а на Плошчы 1000-годдзя — “Валошка-фатограф” (аўтар дадзеных скульптур — С. Сотнікаў). Гэтыя камерныя бронзавыя кампазіцыі — пачатак маштабнага праекта, у якім галоўнымі персанажамі стануць Валошкі. Кожны з іх будзе адлюстроўваць слаўныя старонкі летапісу Віцебска, прадстаўляць унікальнасць нашага горада.

« »

4 верасня ў Палацы Румянцавых і Паскевічаў адбылося ўрачыстае адкрыццё рэспубліканскай выставы беларускай скульптуры “Мова формы”. У экспазіцыі прадстаўлены работы, выкананыя ў самых разнастайных матэрыялах, — ад высакароднай бронзы і прыгожага мармуру да керамікі, дрэва і сучасных матэрыялаў. Яны красамоўна дэманструюць шматгранную палітру сучасных мастацкіх напрамкаў і стыляў у мастацтве нашай краіны. Сярод удзельнікаў выстаўкі — С. Сотнікаў, старшы выкладчык кафедры выяўленчага мастацтва.

« »

Беженарь Юлия Петровна — доцент кафедры декоративно-прикладного искусства и технической графики ВГУ имени П.М. Машерова, кандидат педагогических наук, доцент.

Богачёв Игорь Николаевич — частный исследователь, юрист.

Вэнь Сюйвэй — магистр.

Даргель Татьяна Марьяновна — заместитель директора по учебной работе ГУО «Гимназия № 4 г. Витебска имени М.И. Денисенко», магистр.

Ду Бикунь — соискатель кафедры культурологии УО «Белорусский государственный университет культуры и искусств».

Зими́на Марта Валерьевна — аспирант кафедры историко-культурного наследия УО «Белорусский государственный университет культуры и искусств».

Карнажицкая Татьяна Вадимовна — докторант УО «Белорусский государственный университет культуры и искусств», кандидат культурологии, доцент.

Качанова Наталья Александровна — старший научный сотрудник Оршанской городской художественной галереи В.А. Громыко — филиала УК «Музейный комплекс истории и культуры Оршанщины», магистр искусствоведения.

Колесникова Татьяна Чеславовна — заведующий Музеем истории Витебского народного художественного училища — филиалом УК «Музей Марка Шагала в Витебске».

Лю Цзин — доцент кафедры музыкально-педагогического образования УО «Белорусский государственный педагогический университет имени Максима Танка», кандидат педагогических наук, доцент.

Морозов Игорь Вячеславович — профессор кафедры менеджмента социально-культурной деятельности УО «Белорусский государственный университет культуры и искусств», доктор культурологии, кандидат архитектуры, профессор.

Носикова Ксения Александровна — аспирант кафедры теории и истории искусства УО «Белорусский государственный университет культуры и искусств», магистр искусствоведения.

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

Свистунова Елена Геннадьевна — хранитель фондов УК «Музей Марка Шагала в Витебске».

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

Ху Лэ — аспирант кафедры истории и теории искусств УО «Белорусская государственная академия искусств».

Цзя Шуцзюань — аспирант кафедры истории и теории искусств УО «Белорусская государственная академия искусств».

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

Чжан Дунсян — аспирант кафедры музыкально-педагогического образования УО «Белорусский государственный педагогический университет имени Максима Танка».

Шеститко Ирина Владимировна — декан факультета эстетического образования УО «Белорусский государственный педагогический университет имени Максима Танка», кандидат педагогических наук, доцент.

“ ”

Bezhenar Yulia Petrovna — Assistant Professor of Vitebsk State P.M. Masherov University Department of Decorative and Applied and Technical Graphics, PhD (Education), Assistant Professor.

Bogachev Igor Nikolayevich — private researcher, lawyer.

Wen Suiwei — Master of Science.

Dargel Tatyana Maryanovna — Vice-Headmistress for Academic Work of Gymnasium № 4 of the City of Vitebsk, Master of Science.

Du Bikun — applicant of Belarusian State University of Culture and Arts Department of Culture Studies.

Zimina Marta Valeryevna — Postgraduate Student of Belarusian State University of Culture and Arts Department of Historical and Cultural Heritage.

Karnazhitskaya Tatyana Vadimovna — Doctoral Student of Belarusian State University of Culture and Arts, PhD (Culture Studies), Assistant Professor.

Kachanova Natalya Aleksandrovna — Senior Researcher of the City of Orsha V.A. Gromyko Art Gallery — the Branch of Museum Complex of Orsha Region History and Culture, Master of Art.

Kolesnikova Tatyana Cheslavovna — Head of Vitebsk Public Art School History Museum — the Branch of Marc Chagall Museum in Vitebsk.

Liu Jing — Assistant Professor of Maxim Tank Belarusian State Pedagogical University Department of Musical and Pedagogical Education, PhD (Education), Assistant Professor.

Morozov Igor Viacheslavovich — Professor of Belarusian State University of Culture and Arts Department of Social and Cultural Work Management, Dr.Sc. (Culture Studies), Professor.

Nosikova Kseniya Aleksandrovna — Postgraduate Student of Belarusian State University of Culture and Arts Department of Theory and History of Art, Master of Art.

Ramanovich Alena Yauhenyeuna — Senior Lecturer of Maxim Tank Belarusian State Pedagogical University Department of Musical and Pedagogical Education, Education researcher.

Svistunova Elena Gennadyevna — Marc Chagall Museum in Vitebsk Fund Curator.

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

Hu Le — Postgraduate Student of Belarusian State Academy of Arts Department of History and Theory of Arts.

Jia Shujuan — Postgraduate Student of Belarusian State Academy of Arts Department of History and Theory of Arts.

Tsybulsky Mikhail Leonidovich — Professor of Vitebsk State P.M. Masherov University Department of Fine Arts, PhD (Art), Assistant Professor.

Zhang Dongxiang — Postgraduate Student of Maxim Tank Belarusian State Pedagogical University Department of Musical and Pedagogical Education.

Shestitko Irina Vladimirovna — Dean of Faculty of Aesthetic Education of Maxim Tank Belarusian State Pedagogical University, PhD (Education), Assistant Professor.

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

Требования к оформлению статьи:

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

“ ”

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

Guidelines for the layout of a publication:

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

*Для оформления обложки использована работа
Веры Ермолаевой «Победа над Солнцем».*

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.
