

ISSN 2222-8853

ИК

**искусство  
и культура**



№ 4(60)/2025

# **ИСКУССТВО И КУЛЬТУРА**

**НАУЧНО-ПРАКТИЧЕСКИЙ ЖУРНАЛ**

ИЗДАЕТСЯ С ЯНВАРЯ 2011 ГОДА  
ВЫХОДИТ ЧЕТЫРЕ РАЗА В ГОД

---

**№ 4(60)  
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. Габрусь, Л.А. Густова-Рунцо, В.И. Жук,  
М.Ф. Киселев, В.В. Куллененок,  
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 JORNAL  
“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.  
Подписано в печать 15.12.2025. Формат 60 x 84 1/8. Бумага офсетная.  
Усл. печ. л. 11,63. Уч.-изд. л. 10,51. Тираж 94 экз. Заказ 148.

**Искусствоведение**

Карчевская Н.В. Белорусский государственный университет культуры и искусств как художественно-образовательное пространство .....	5
Ефремова И.В. Художественно-игровой остов бала в семантическом контексте .....	11
Медвецкий С.В. Творческое наследие Ю. Пэна и его художественная школа в Витебске на рубеже XIX–XX вв. ....	17
Глазырина Л.Д. Великий дар убеждения. К 120-летию со дня рождения Николая Николаевича Сердобова .....	22
Дубатовская О.А. Фактурная плотность в современной хоровой музыке .....	28
Жукова О.М. Звуковой ландшафт в формировании новой динамики восприятия искусства .....	33
Кенигсберг Е.Я. Выставка «Героини» – художественное кураторское исследование историй женщин во время Второй мировой войны .....	38
Ши Летао. Проблематика китайского женского кино в XXI веке .....	44
Филиппенко Н.А. Советский агитационный текстиль в контексте современной культуры	49
Сергеева А.А. Влияние технического прогресса на средства выразительности в диораме	53
Заяц А.В. Видеоарт: генезис, эволюция и современное значение в контексте медиаискусства .....	58
Пилецкая К.В. Любительское хореографическое творчество города Витебска как компонент хореографического образования: искусствоведческий аспект .....	63

**Культурология**

Джумантаева Т.А. Музеализация ансамбля фресковой росписи Спасо-Преображенского храма XII в. ....	67
Рудковский Э.И., Акуневич В.В. Социальная ответственность и духовная культура личности .....	72

**Педагогика**

Костогрыз О.Д. Творческий потенциал композиционного рисунка в профессиональной подготовке педагога-художника .....	76
Соколова Е.О. Основы композиции на уроках изобразительного искусства в начальной школе .....	82
Шеститко И.В. Развитие научных исследований в области художественного образования на территории Беларуси в 1917–2020 гг. ....	87
Зайцева А.С. Формирование колористической грамотности на занятиях по композиции в системе дополнительного образования .....	91

<b>Хроника .....</b>	<b>95</b>
----------------------	-----------

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

## CONTENTS

### Art Studies

<i>Karchevskaya N.V.</i> Belarusian State University of Culture and Arts as an Art and Education Space .....	5
<i>Efremova I.V.</i> The Artistic and Playful Skeleton of the Ball in the Semantic Context .....	11
<i>Medvetsky S.V. Yu.</i> Pen's Creative Heritage and his Art School in Vitebsk at the Turn of the 19th–20th Centuries .....	17
<i>Glazyrina L.D.</i> A Great Gift of Persuasion. To the 120th Birthday of Nikolai Nikolayevich Serdobov .....	22
<i>Dubatovskaya O.A.</i> Texture Density in Modern Choral Music .....	28
<i>Zhukova O.M.</i> Soundscape in Shaping a New Dynamics of Art Perception .....	33
<i>Kenigsberg E.Ya.</i> The Exhibition "Heroines", an Art Curatorial Exploration of Women's Stories during World War II .....	38
<i>Shi Letao.</i> Problems of Chinese Woman Cinema in the 21st Century .....	44
<i>Filippenko N.A.</i> Soviet Propaganda Textiles in the Context of Contemporary Culture .....	49
<i>Sergeyeva A.A.</i> The Impact of Technological Progress on the Means of Expression in Diorama .....	53
<i>Zayats A.V.</i> Video Art: Genesis, Evolution and Contemporary Meaning in the Context of Media Art .....	58
<i>Piletskaya K.V.</i> Amateur Choreographic Creativity in the City of Vitebsk as a Component of Choreographic Education: an Art History Perspective .....	63

### Cultural Studies

<i>Jumantayeva T.A.</i> Musealization of the 12th Century Transfiguration Church Frescoes .....	67
<i>Rudkovsky E.I., Akunovich V.V.</i> Social Responsibility and Spiritual Culture of the Personality .....	72

### Pedagogy

<i>Kostogryz O.D.</i> Creative Potential of the Composition Drawing in Teacher Artist Professional Training .....	76
<i>Sokolova E.O.</i> The Basics of Composition at Primary School Art Lessons .....	82
<i>Shestyuk I.V.</i> Development of Scientific Research in the Field of Art Education on the Territory of Belarus in 1917–2020 .....	87
<i>Zaitseva A.S.</i> Shaping Color Literacy in Composition Classes in the Additional Education System .....	91

<b>Chronicle .....</b>	95
------------------------	----

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

УДК 378.4БГУКИ:[7+316.7]

## **Белорусский государственный университет культуры и искусств как художественно-образовательное пространство**

*Карчевская Н.В.*

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

В статье раскрываются значение и особенности художественно-образовательного пространства Белорусского государственного университета культуры и искусств, направленного на обеспечение практикоориентированности образования и выполнения идеологических и воспитательных задач. Во многом уникальность БГУКИ определяется функционированием учебных творческих коллективов. Выявлено, что БГУКИ сформирована сложная, многогранная созидательная среда, включающая коллективы, которые не могут быть классифицированы по лишь одному критерию. Университет сочетает в своей деятельности признаки различных видов. Охарактеризован механизм координации деятельности творческих коллективов, в котором задействованы такие структурные подразделения, как сектор по развитию творческих проектов «Арт-мажор» и отдел по организации и проведению культурно-зрелищных мероприятий. Общее руководство художественно-образовательным пространством, творческой деятельностью БГУКИ осуществляется непосредственно ректором. Для обеспечения высокого качества функционирования художественно-образовательного пространства в университете действует и коллегиальный орган — художественный совет, председателем которого также является ректор.

Художественно-образовательное пространство БГУКИ позволяет достигать высокой степени интегрированности не только учебных дисциплин, но и различных творческих коллективов, реализовывать силами университета крупные, завершенные культурные продукты. Подчеркнуто значение государства в развитии художественно-образовательного пространства БГУКИ, приведены примеры реализации проектов при поддержке грантов Президента Республики Беларусь в науке, образовании, здравоохранении, культуре.

В исследовании отмечается тенденция к расширению художественно-образовательного пространства БГУКИ и выходу его за пределы университета. Одним из проявлений этой тенденции стала разработка концепций творческих состязаний республиканского масштаба.

Таким образом, художественно-образовательное пространство БГУКИ представляет разветвленную систему и способствует решению многих взаимосвязанных задач и, прежде всего, формированию в сознании и чувствах молодежи патриотических ценностей, взглядов и убеждений, уважения к культурному и историческому прошлому Беларуси, что, бесспорно, является залогом успешного развития общества и приоритетной задачей системы образования.

**Ключевые слова:** художественно-образовательное пространство, Белорусский государственный университет культуры и искусств, творческий коллектив, художественное образование.

*(Искусство и культура. — 2025. — № 4(60). — С. 5–10)*

# Belarusian State University of Culture and Arts as an Art and Education Space

**Karchevskaya N.V.**

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

*The article reveals the significance and features of the art and education space of Belarusian State University of Culture and Arts, aimed at ensuring the practical orientation of education and the implementation of ideological and educational tasks. In many ways, the uniqueness of BSUCA is determined by the functioning of educational creative teams. It was revealed that BSUCA has formed a complex, multifaceted creative environment, including creative groups that cannot be classified by only one criterion. Creative groups of the university combine in their activities the features of various types. The article describes the coordination mechanism of the creative teams activities, which involves such structural units as the sector for the development of creative projects "Art Major" and the department for organizing and holding cultural and entertainment events. The general management of the art and education space and creative activity in BSUCA is carried out directly by the rector. To ensure high quality functioning of the art and education space, the university has a collegial body known as the Art Council, under the leadership of the rector.*

*The art and education space of BSUCA allows achieving a high degree of integration of not only academic disciplines, but also various creative teams, and implementing large, completed cultural products by the university. The article emphasizes the importance of state support for the development of the art and education space of BSUCA, gives examples of the implementation of projects with the support of grants of the President of the Republic of Belarus in science, education, health care, and culture.*

*The article notes the tendency to expand the art and education space of BSUCA and its going beyond the university. One of the manifestations of this tendency was the development of concepts for creative competitions on a national scale.*

*In this way, the art and education space of BSUCA represents an extensive system and contributes to the solution of many interrelated tasks. Primarily, this is the formation in the consciousness and feelings of young people of patriotic values, views and beliefs, respect for the cultural and historical past of Belarus, which, undoubtedly, is the key to the successful development of society and a priority task of the education system.*

**Key words:** art and education space, Belarusian State University of Culture and Arts, creative group, art education.

*(Art and Cultur. — 2025. — № 4(60). — P. 5–10)*

В 2025 году отмечает свой полувековой юбилей Белорусский государственный университет культуры и искусств, ставший за эти годы авторитетным центром подготовки кадров и творческих инноваций в сфере культуры.

БГУКИ представляет собой крупнейшее учреждение высшего образования в указанной отрасли, поскольку осуществляет подготовку по наибольшему (среди УВО в сфере культуры) числу специальностей — 16 (29 профилизаций), 6 специальностей углубленного высшего образования, 13 специальностей дополнительного образования взрослых, фактически обеспечивая непрерывность процесса обучения специалистов, начиная со школьной скамьи и заканчивая подготовкой кадров высшей научной квалификации (кандидатов и докторов культурологии, искусствоведения, педагогических наук). Таким образом, Белорусский государственный университет культуры и искусств является одним из системообразующих элементов национального образовательного пространства.

Успешное функционирование учреждения высшего образования невозможно без постоянной рефлексии со стороны руководства, в том числе без теоретического осмысливания основных аспектов его развития.

Цель данной статьи — охарактеризовать направления развития БГУКИ как художественно-образовательного пространства.

Среди всего многообразия задач, стоящих перед БГУКИ, автор данной статьи как руководитель УВО выделяет две ведущие: воспитание патриотов Беларуси и обеспечение практикоориентированности образования. При этом УВО (БГУКИ, БГАИ, БГАМ), факультеты и кафедры творческой направленности других учреждений выступают как заключительные звенья в многоуровневой системе художественного образования, сложившейся в Республике Беларусь, что обуславливает необходимость развития особого художественно-образовательного пространства.

Проблемы художественного образования исследуются с методологических позиций

различных гуманитарных наук: педагогики, психологии, истории, социологии, культурологии. В своей публикации мы уже отмечали: «Художественное образование — это сложная система, в которой происходит взаимодействие заказчиков кадров, менеджеров с деятельностью студентов и педагогов, часто выступающих не просто реципиентами искусства, но и авторами произведений. Художественное образование является сферой формирования, а зачастую и прогнозирования ценностных ориентиров в сфере искусства. Именно поэтому художественное образование целесообразно, на наш взгляд, рассматривать с искусствоведческих позиций» [1]. Ранее в монографии нами была раскрыта взаимосвязь между развитием эстрадного танца как разновидности хореографического искусства и художественным образованием в этой сфере [2]. В научных изысканиях мы базируемся на методологии, разработанной доктором искусствоведения, профессором В.П. Прокопцовой [3]. Кроме того, полезно сопоставление тенденций развития художественного образования в Беларуси с аналогичными процессами в России, поскольку художественно-образовательные системы в наших странах имеют общие корни и множество точек соприкосновения [4].

Следует отметить, что в последние 20 лет вышло несколько русскоязычных работ, посвященных различным аспектам деятельности творческих вузов. Среди них выделяются диссертации Ю.Е. Архангельского [5], А.Ю. Галиченко [6] и Т.А. Филановской [7].

Мы совершенно согласны с тезисом Ю.Е. Архангельского: «Функционирование и развитие художественно-образовательного пространства творческого вуза базируется на сложном фундаменте, что обусловлено его двойственной природой, т.е. одновременным нахождением в системе образования и в системе художественного творчества. Отсюда, с одной стороны, жесткая регламентация, вызываемая спецификой образовательной практики вообще (нормативная база, государственные образовательные стандарты). С другой стороны, будучи подсистемой художественной культуры, художественное образование не может не быть подчинено реальной художественной практике, живому процессу творчества» [6, с. 5]. Специфика будущей профессиональной деятельности выпускников подталкивает нас к развитию дополнительных форм деятельности, которые определяют уникальность БГУКИ. В первую очередь это связано с функционированием учебных творческих

коллективов университета. Следует отметить, что деятельность подобных коллективов (не только коллективов БГУКИ) достаточно редко попадает в поле зрения искусствоведов и критиков, вместе с тем уровень художественных достижений многих из них довольно высок и вполне сопоставим (а иногда и превосходит) результаты профессиональных коллективов. Исследование творчества лучших учебных коллективов позволяет более глубоко осмысливать тенденции развития различных видов искусства, формировать целостную панораму культурной жизни Беларуси (об этом мы неоднократно упоминали в [1; 2; 8]).

В широком смысле слова под творческим коллективом может подразумеваться фактически любая учебная группа обучающихся по профилю «Искусство и дизайн». Однако в БГУКИ функционируют художественные коллективы, зарегистрированные в соответствии с требованиями Кодекса Республики Беларусь о культуре, сегодня их 28 при 8 кафедрах. Символично, что процессы развития университета как учебного заведения и как творческого центра стартовали одновременно — в 1975 году, когда и возникли первые творческие коллективы.

На наш взгляд, наилучшим образом раскрыть тему данной статьи позволит публикация С.С. Смирновой [9], в которой определяется понятие, содержание, структура, приводится классификация творческих коллективов. Следует отметить, что при кажущейся видовой однородности в БГУКИ существуют коллективы различных типов. Так, по первому критерию — «содержание объединяющей их деятельности» любая учебная группа, где студенты проходят обучение по профилю «Искусство», является творческим коллективом, но в то же время для многих из них содержание деятельности выходит значительно дальше рамок учебного процесса. Многие творческие коллективы БГУКИ представляют собой гибридный вид, обладающий одновременно признаками профессиональных и клубных коллективов. К таким коллективам относятся: вокально-хореографический ансамбль «Валачобнікі» имени С. Дробыша (рук. Л.Л. Рожкова), ансамбль «Грамніцы» (рук. В.К. Зеневич), концертный оркестр «Светоч» (рук. В. Волоткович), камерный хор «Дабравест» (рук. Д. Шепелев), хор китайских студентов «Содружество» (рук. А. Нечай), квартет цимбалистов (рук. Е. Шульговская), белорусский народный оркестр (рук. В. Волоткович), ансамбль солистов «Беларуская песня» (рук. И. Громович), ансамбль кафедры хореографии

(рук. С.В. Гутковская), лаборатория эстрадного танца (рук. О. Навроцкая), ансамбль «Тутти» (рук. О. Немцева), учебный театр БГУКИ (рук. И. Алекснина и К. Михаленко), вокальная группа «Универсум» (рук. Т. Дробышева) и другие.

К разным видам творческие коллектизы БГУКИ относятся и по другим критериям: внешне заданной функции, степени сложности структуры и опосредованности межличностных отношений, юридически (социально) фиксированному статусу, длительности функционирования. Так, один и тот же коллектив может совмещать две цели — реализацию воспитательных (образовательных) задач и пропаганду ценностей культуры; «первичные» творческие коллективы, обеспечивающие непосредственное межличностное взаимодействие и общение (класс, группа, кружок и др.), соседствуют либо входят в состав коллективов «вторичных»; все коллективы, имеющие фиксированный формальный статус, одновременно являются добровольным объединением на основе общих интересов; длительно существующие коллективы или отдельные их представители могут входить в состав ситуативных, создаваемых для участия в творческом проекте.

Все это свидетельствует о существовании сложной, многогранной творческой среды, требующей серьезных усилий по координации ее компонентов. С этой целью в 2005 году в БГУКИ было создано отдельное структурное подразделение — продюсерский центр «Арт-мажор». Сегодня основные функции по развитию художественно-творческого пространства возложены на спортивно-культурный центр БГУКИ (СКЦ) и, в частности, на два структурных подразделения — сектор по развитию творческих проектов «Арт-мажор» и отдел по организации и проведению культурно-зрелищных мероприятий. К числу приоритетных задач сектора относятся обеспечение высокого художественного уровня концертно-зрелищных программ, проводимых с участием коллективов БГУКИ и приглашенных творческих коллективов, отдельных исполнителей с использованием современных постановочных методов, новейших сценических технологий; разработка творческих проектов, направленных на формирование социально значимых, культурно-эстетических ценностей, удовлетворение художественных и духовных потребностей населения; организация аналитической деятельности по изучению целевого рынка и спроса на социокультурные услуги на основе современных научных

подходов и методологии арт-менеджмента с привлечением ведущих специалистов БГУКИ, а также студентов соответствующих специализаций в рамках прохождения ими производственной практики; создание профессиональных режиссерско-постановочных проектов с привлечением специалистов в области творческой деятельности, а также студентов профильных специальностей с целью практического профессионального ориентирования. Для решения этих задач сектор ведет базу творческих исполнителей, коллективов, партнеров; анализирует востребованность репертуара творческих коллективов БГУКИ на отечественном рынке и вносит предложения по его корректировке. В свою очередь отдел по организации и проведению культурно-зрелищных мероприятий непосредственно организует и проводит концерты творческих коллективов БГУКИ, а также фестивали и конкурсы по различным направлениям искусства как в СКЦ, так и на других площадках; внедряет и развивает услуги (в том числе и платные) по проведению мероприятий.

Общее руководство художественно-образовательным пространством, творческой деятельностью БГУКИ осуществляется непосредственно ректором. Для обеспечения высокого качества функционирования художественно-образовательного пространства в университете действует и коллегиальный орган — художественный совет, председателем которого также является ректор.

Стремление к обеспечению высокой степени интегрированности не только учебных дисциплин, но и различных творческих коллективов привело к реализации силами университета крупных, завершенных культурных продуктов. Первым успешным опытом стала постановка в 2015 году мюзикла «Дубровский». Ректор университета Ю.П. Бондарь лично курировал данный проект, а также следующий — мюзикл «Казанова» (для этого были задействованы творческие силы студентов и сотрудников БГУКИ и российская постановочная группа: К. Брейтбург, К. Кавалерян, А. Андросов, В. Брейтбург). Уже полностью самостоятельный стал историко-культурный проект «Семь тайн Беларуси» (режиссер А. Вавилов), воплощенный совместно с Федерацией профсоюзов Беларуси. Впервые силами университета реализовывались столь масштабные, полностью завершенные культурные продукты, начиная от планирования и поиска финансирования и завершая продвижением на рынке, что способствовало не только росту творческих сил

БГУКИ, но и укреплению имиджа учреждения образования как творческого центра.

С появлением у университета в 2020 году собственной сценической площадки спортивно-культурного центра, позволяющей проводить культурные мероприятия самого высокого уровня, эта работа вышла на новую ступень при постановке таких проектов, как белорусско-китайский мюзикл «Магия», «Вяселле» (режиссер Д. Сергейчук), детская сказка «Тайны волшебного чердака» (2023 г., режиссер А. Вавилов).

Особое значение для развития художественно-образовательного пространства БГУКИ имеет та огромная поддержка, которая оказывается государством. Так, например, с 2018 года ведущим сотрудникам университета неоднократно выделялись гранты Президента Республики Беларусь в науке, образовании, здравоохранении, культуре. Грантовая поддержка была предоставлена для реализации следующих проектов: «Танец длиною в любовь» (Н. Карчевская), «Сопряжение» (Д. Беззубенко), «Песни поколений» (Е. Курчич), «Купалье Ирины Дорофеевой» (И. Дорофеева), «Зямліцы нашай песня і душа» (И. Громович), «Старонкі музичнай спадчыны» (О. Немцева).

В 2023–2024 годах в рамках гранта Президента Республики Беларусь в науке, образовании, здравоохранении, культуре университет представил два значимых проекта — хореографический военно-патриотический проект «Линия памяти. Код войны» и музыкальный спектакль «Треугольник надежды», которые отражают важность сохранения исторической правды и ее влияние на наше настоящее. Проекты заставляют задуматься о ценности мира и о том, какие жертвы были принесены ради него.

Музыкальный спектакль «Треугольник надежды» (режиссер А. Вавилов), основанный на реальных событиях и документальных материалах, посвящен 80-летию освобождения Беларуси от немецко-фашистских захватчиков. Зрители стали свидетелями волнующего действия, в котором современность и трагические события прошлого переплелись в единый узел.

Безусловно знаковый для университета проект О. Навроцкой «Линия памяти. Код войны». Синтезируя хореографические, вокальные, инструментальные и театральные жанры в едином спектакле, авторы этого проекта смогли приблизиться к глубокому осмысливанию темы, передать атмосферу всей боли, страха и ужасов войны. В основу создания сюжетной канвы

хореографического сочинения легла знаменитая серия картин Михаила Савицкого «Цифры на сердце» — 16 полотен, не имеющих аналогов в искусстве по сложности и масштабности решения художественных задач. Живая память художника о пережитом в концентрационном лагере, выраженная в картинах, воплотилась в хореографическом решении и пластических интонациях исполнителей — студентов университета культуры и искусств и участников детских хореографических коллективов — танцевального проекта «RDC», проекта С. Гречко «Stay dance project» (г. Рогачев), образцового ансамбля танца «Натхненне» [8].

Разрабатывая данный проект — уникальное музыкально-хореографическое осмысление национального исторического кода, авторы пытались подчеркнуть глубокие духовные основания проводимой государственной политики в сфере культуры. Символичен тот факт, что сама «Линия памяти. Код войны» создана на грант Президентского фонда, и этот же проект удостоен высочайшей культурной награды — Премии за духовное возрождение.

В настоящее время художественно-образовательное пространство БГУКИ тяготеет к расширению и выходу за пределы университета. Прежде всего это связано с активизацией творческой жизни студентов, обучающихся по специальности *режиссура представлений и праздников*. Теперь уже не только студенты-исполнители принимают участие в государственных мероприятиях, приуроченных знаковым событиям, памятным и юбилейным датам в истории Республики Беларусь (торжественных шествиях, возложениях цветов, акциях, автопробегах, праздничных концертах, форумах), но и студенты-режиссеры включаются в состав режиссерско-постановочных групп этих мероприятий, причем все чаще студенты-режиссеры являются авторами концепций и главными режиссерами мероприятий. Непосредственное активное участие творческих сил университета в таких важных и судьбоносных мероприятиях, как патриотическая акция «Беларусь помнит!» с участием Президента Республики Беларусь А.Г. Лукашенко, театрализованном эпизоде в рамках военного парада «Будем жить!», гала-концерте «В девять часов вечера после войны», концертной программе «Беларусь — моя песня»; молодежном флешмобе «Символы Беларуси. Символы мира», городском проекте «Память через века»; республиканской эстафете «Ганаруся роднимі сімваламі»; флешмобе «С песней к Победе»;

Дне Государственного флага, Государственного герба и Государственного гимна Республики Беларусь и др., способствует укреплению патриотических настроений в студенческой среде.

Стремление к расширению художественно-образовательного пространства БГУКИ, вовлечению в него как студентов и сотрудников университета, так и выпускников, потенциальных абитуриентов, привело к разработке концепций творческих состязаний республиканского масштаба. Например, на базе университета с 2022 года проводится Республиканский конкурс хореографического искусства «Дэнс конгресс» (вышеназванный конкурс включен в перечень конкурсов, победители которых имеют право на зачисление без вступительных испытаний), а с 2024 года — Республиканский конкурс чтецов (первый конкурс был посвящен 80-й годовщине освобождения Республики Беларусь от немецко-фашистских захватчиков и Победы советского народа в Великой Отечественной войне).

В этой статье мы стремились проследить лишь некоторые грани развития БГУКИ как художественно-образовательного пространства, сосредоточив внимание на деятельности коллективов художественного творчества. В последующих публикациях мы отразим роль и значение в вопросе организации арт-проектов узнаваемой и престижной практикоориентированной экспозиционной площадки — художественной галерее «Университет культуры», которая является бесценным даром БГУКИ от Президента Республики Беларусь Александра Григорьевича Лукашенко. В пространстве галереи перед молодыми авторами раскрывается широкий спектр ресурсов по апробации реальных результатов по осваиваемому профилю и приобретению опыта культурно-просветительской работы в области национальной культуры и искусства.

**Заключение.** Таким образом, за 50 лет с момента своего образования Белорусский государственный университет культуры и искусств стал особым художественно-образовательным пространством, где дают знания, формируют умения и навыки, а также

развивают самый широкий набор компетенций. Художественно-образовательное пространство БГУКИ, представляющее сегодня разветвленную систему, позволяет решать многие взаимосвязанные задачи и, прежде всего, формирует в сознании и чувствах молодежи патриотические ценности, взгляды и убеждения, уважение к культурному и историческому прошлому Беларуси, что, бесспорно, является залогом успешного развития общества и приоритетной задачей системы образования. Художественно-образовательное пространство представляет мощные и эффективные инструменты в практикоориентированном обучении, патриотическом воспитании, в поддержании и укреплении положительного имиджа БГУКИ и всей нашей страны.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Карчевская, Н.В. Организационно-творческие аспекты деятельности учебного театра БГУКИ / Н.В. Карчевская // Веснік Беларускага дзяржайна гаунаркітства культуры і мастацтваў. — 2025. — № 1. — С. 15–24.
2. Карчевская, Н.В. Эстрадный танец в Беларуси / Н.В. Карчевская; М-во культуры Респ. Беларусь, Белорус. гос. ун-т культуры и искусств. — Мн.: Энциклопедикс, 2015. — 272 с.
3. Прокопцова, В.П. Художественное образование в Беларуси: социокультурный аспект: автореф. дис. ... д-ра искусствоведения: 17.00.09 / Прокопцова Вера Павловна; Белорус. ун-т культуры. — Мн., 2000. — 41 с.
4. Александрова, Е.Я. Художественное образование в России: историко-культурологический очерк: учеб. пособие / Е.Я. Александрова. — М.: Моск. гос. консерватория, 1998. — 240 с.
5. Архангельский, Ю.Е. Творческий вуз в системе художественного образования современной России: автореф. дис. ... канд. культурологии: 24.00.01 / Архангельский Юрий Евгеньевич; Краснодар. гос. ун-т культуры и искусств. — Краснодар, 2005. — 22 с.
6. Галиченко, А.Ю. Интегративные процессы в учебно-образовательной практике вузов культуры и искусств: на материале профессиональной подготовки руководителей музыкальных коллективов: автореф. дис. ... канд. пед. наук: 13.00.02 / Галиченко Анжелика Юрьевна; Моск. гос. гуманитар. ун-т им. М.А. Шолохова. — М., 2009. — 22 с.
7. Филановская, Т.А. Динамика хореографического образования в художественной культуре России XVIII–XX веков: автореф. дис. ... д-ра культурологии: 24.00.01 / Филановская Татьяна Александровна; Рос. гос. пед. ун-т им. А.И. Герцена. — СПб., 2011. — 47 с.
8. Карчевская, Н.В. Осмысление темы геноцида белорусского народа в проекте «Линия памяти. Код войны» / Н.В. Карчевская // Веснік Беларускага дзяржайна гаунаркітства культуры і мастацтваў. — 2024. — № 1. — С. 13–21.
9. Смирнова, С.С. Творческий коллектив: понятие, классификация, структура / С.С. Смирнова // Мир науки, культуры, образования. — 2014. — № 4(47). — С. 218–220.

Поступила в редакцию 17.09.2025

## **Художественно-игровой остав бала в семантическом контексте**

**Ефремова И.В.**

Учреждение образования «Белорусский государственный  
университет культуры и искусств, Минск

Исследование посвящено семантическому осмысливанию художественно-игрового остава бала в виде танцевальной программы и бального феномена в целом. Отмечается, что, наряду со смыслом, категория семантики выступает одной из базовых характеристик бального хронотопа, константно-облигатным стержнем которой являются искусство и игра. В качестве семантических детерминант бала определяются репрезентативность и развлекательность. Различное соотношение между репрезентативным и развлекательным началами детерминирует особенности содержательно-смысловой составляющей каждого конкретного бала, сконцентрированной в его танцевальной программе, — облигатной константе бального мероприятия, основанной на художественно-игровом синтезе. Если для балов с господством репрезентативности во все времена предпочтение отдавалось умеренно-сдержаненным, чопорно-жеманным и изящно-грациозным танцам, то для балов с доминированием развлекательного начала приоритетными всегда оказывались более подвижные парные, а также массовые танцы, нередко включающие в себя многочисленные прыжки, подскоки и верчения. Указывается, что инструментами, формирующими содержательно-смысловое поле бального действия, являются средства художественно-игровой выразительности, выступающие в качестве семантических знаков бальной системы (в том числе музыкальных, хореографических, архитектурных, скульптурных, живописных, декоративно-прикладных и др.). Подчеркивается, что благодаря их сосуществованию и взаимодействию, дополненному выразительно-смысловым инструментарием бытового компонента, создается образ бала, формируется его содержание. Объединяясь в пространстве-времени бального мероприятия в единый содержательно-смысловой комплекс, лексика художественных, игровых и бытовых форм создает гипертекст бала — семантический бэкграунд бального действия.

**Ключевые слова:** бал, бальный феномен, бальное действие, семантика, содержание, смысл, структурно-семантический подход, хронотоп бала, топико-временная организация бального действия, семантические модели хронотопа бала, развлекательная модель бала, репрезентативная модель бала, танцевальная программа бала, бальная танцевальная композиция, выразительные средства формирования пространства-времени бала, художественно-игровой инструментарий.

(Искусство и культура. — 2025. — № 4(60). — С. 11–16)

## **The Artistic and Playful Skeleton of the Ball in the Semantic Context**

**Efremova I.V.**

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

*The article is concerned with the semantic interpretation of the artistic and playful core of the ball as a dance program, and the ball phenomenon in general. It is noted that, along with meaning, the category of semantics is one of the basic characteristics of the ballroom chronotope, whose constant and obligatory core is art and play. Representativeness and entertainment are defined as the semantic determinants of the ball. The different balance between the representative and the entertaining aspects determines the specific content and meaning of each particular ball, which is concentrated in its dance program, an obligatory constant of a ballroom event based on artistic and playful synthesis. While balls with a focus on representation have always favored moderate, reserved, and graceful dances, balls with a focus on entertainment have always prioritized more lively and energetic partner dances, as well as group dances that often involve numerous jumps, leaps, and spins. It is indicated that the tools that form the content and meaning of the ballroom performance are the means of artistic and playful expression that act as semantic signs of the ballroom system (including musical, choreographic,*

architectural, sculptural, pictorial, decorative and applied, etc.). It is emphasized that their coexistence and interaction, supplemented by the expressive and semantic tools of the everyday component, create the image of the ball and form its content. Joining in the space and time of the ball event into a single content and sense complex the lexis of art, play and everyday forms creates the hypertext of the ball — the semantic background of the ballroom performance.

**Key words:** ball, ball phenomenon, ball performance, semantics, content, meaning, structural and semantic approach, ball chronotope, topical and temporal organization of ball performance, semantic models of ball chronotope, entertainment model of ball, representative model of the ball, ball dance program, ball dance composition, expressive means of forming ball space and time, art and game tools.

(Art and Cultur. — 2025. — № 4(60). — P. 11–16)

При рассмотрении феномена бала особую значимость приобретает структурно-семантический подход. Его основу составляет категория семантики, получившая достаточно широкое освещение в научном знании XX в. Будучи непосредственно связанной с категориями «значение», «смысл» и «содержание», семантика (от греческого *semantikos* — обозначающий значимый, указывающий) получила различное толкование в справочных изданиях: как «раздел семиотики и логики, исследующий отношение языковых выражений к обозначаемым объектам и выражаемому содержанию» [1]; как «дисциплина, изучающая знаки и знаковые системы с точки зрения их смысла» [2]; как значение единиц языка (слова, оборота речи и т.п.) [3; 4]; как «значение, смысл (языковой единицы)» [5] и др. При обобщении этих дефиниций становится очевидно, что под семантикой подразумевается смысловое наполнение знаков и состоящих из них текстов.

Из множества концептуальных взглядов на семантику (Г. Фреге, Ф. Соссюр, Л. Тондл, А. Вержицка, Ю. Шрейдер, С. Виноградов, Р. Барт, Н. Матвеева, И. Кирсанова, В. Петренко, Н. Пешкова и др.), наиболее соответствующей ракурсу настоящей работы представляется точка зрения выдающегося советского и российского лингвиста А. Новикова. Согласно концепции ученого, семантикой текста является его содержание, которое не синонимично понятию смысла текста. Смысл, по мнению А. Новикова, есть понятие более широкое и емкое, по отношению к которому содержание выступает лишь в качестве одного из компонентов (наряду с эмоциональным, субъективным и прагматичным) [6, с. 33]. Исследователем подчеркивается сущностная роль смысла в контексте текстовой семантики, поскольку «без обращения к смыслу не может рассматриваться семантика таких речевых единиц, как предложение и текст» [7, с. 35]. Тем самым ученый сплетает в неразрывный узел понятийную триаду «смысл — семантика — содержание», указывая на их органичную и прочную связь в пределах языковой конструкции.

В проекции на феномен бала семантика, наряду со смыслом, выступает одной из базовых характеристик бального хронотопа, константно-облигатным стержнем которой являются искусство и игра. Их осмысление в контексте бальной семантики, составляющее цель настоящей статьи, предполагает выделение контекстуальных детерминант в виде репрезентативности и развлекательности. Особенности соотношения между обозначенными детерминантами позволили автору данной работы создать две содержательно-смысловые модели топико-tempоральной организации бального действия — репрезентативную (с характерной для нее доминантой демонстративного начала над развлекательным) и развлекательную (с присущим ей превалированием развлекательности над репрезентативностью). В рамках указанных моделей будет рассмотрен и выразительный инструментарий, формирующий как облик художественно-игрового остова бала в виде танцевальной программы, так и всего бального действия в целом.

**Особенности использования выразительных средств искусства в топико-tempоральной организации балов репрезентативной модели.** Искусство и игра — ключевые компоненты бала. При этом следует отметить, что игра, представляя собой, наряду с искусством, самостоятельный феномен, в то же время является неотъемлемым элементом самого искусства, органично включаясь в художественный мир, выступая его составной частью. На балу это особенно наглядно просматривается на уровне танцевальных композиций, служащих в качестве его содержательно-смысловой основы. Семантика бальных танцев во многом обусловлена контекстуальными факторами осуществления конкретного бального мероприятия, как внешними (историко-культурная и историко-стилевая эпоха, страна, регион и пр.), так и внутренними (на уровне функциональной приспособленности бала к обстоятельствам его проведения, детерминирующими различные типы, виды и форматы бального действия). В целом

видовое разнообразие балов укладывается в рамки двух обозначенных выше семантических моделей бального хронотопа — репрезентативной и развлекательной. Данные модели интересуют нас постольку, поскольку именно они устанавливают специфику использования определенного художественно-игрового инструментария конкретного бала, превалирования в нем тех или иных художественно-игровых форм. Именно выделенные модели — репрезентативная и развлекательная — «отбирают» из среды искусства то, что для конкретного бала является наиболее важным, обеспечивающим его существование и функционирование. Потому корреляция между художественно-игровым наполнением бального мероприятия и его видом, соотносящимся с одной из обозначенных выше моделей, представляется весьма существенной.

Так, для балов репрезентативной модели во все времена предпочтение отдавалось небыстрым, умеренно-сдержаненным, чопорно-жеманным, изящно-грациозным, изысканно-куртуазным танцам, «укрупняющим» и, тем самым, подчеркивающим смысловое значение каждого элемента хореографической лексики. Композиции подобного рода позволяли представить акторов-исполнителей в соответствии с их высоким социальным статусом. Последний предполагал виртуозное владение участниками бального мероприятия танцевальным этикетом, их подготовленность в плане исполнения бальных композиций в соответствии с существовавшими правилами, утонченную вежливость и галантность. К числу таких танцев в разные эпохи относились бассданс, павана, сарабанда, аллеманда, куранта, менуэт, гавот, полонез. Начиная с романтического столетия, танцевальные композиции с ярко выраженным представительным началом пополняются вальсом, мазуркой, краковяком и др. — парными танцами, из которых исчезает церемонность, но в качестве одной из характерных черт продолжает оставаться демонстративность, основанная на желании актора привлечь к себе всеобщее внимание своим безукоризненным внешним видом, манерами и исполнением танцевальных па в соответствии со всеми правилами.

Яркими примерами танцевальной программы репрезентативного бала являются Большой бал, устроенный Маргаритой Валуа в честь чрезвычайного испанского посла герцога Пастряны, состоявшийся в Лувре 26 августа 1612 г. и описанный Франсуа Фассарди,

а также танцевальная программа Большого Королевского бала, представленная Пьером Рамо в труде «Учитель танцев» (1725). Так, в число композиций бала в честь герцога Пастряны входили бранль, куранта, канарио и гальярда [8]. На Большом Королевском балу могли исполняться бранль, гавот, куранта и менуэт [9]. В XIX веке в качестве танцев, открывающих репрезентативные балы, как правило, исполнялись полонез или вальс.

Репрезентативная модель бала — это, прежде всего, зрелище, рассчитанное на стороннее визуальное восприятие и наиболее приближенное к театру (балетному). Потому, помимо семантики танцевального элемента, важную роль в ее организации играют художественные тексты пространственных видов искусства — архитектуры, скульптуры, живописи, декоративно-прикладного искусства. Напомним, что для топико-временной организации репрезентативных балов характерна наглядная дифференциация на сценическую (танцевальную) и несценическую (зрительскую) зоны. При этом следует отметить, что подобное разделение могло быть предусмотрено архитектурными особенностями бальной залы (например, в виде колонн), а могло создаваться посредством ограничения сценического пространства зрительскими рядами в виде табуретов, стульев, лавок и специально созданного под проведение конкретного бального мероприятия декоративного оформления. В свою очередь сценическое оформление могло быть весьма минималистичным, а могло представлять собой весьма богатую и сложную в техническом плане сценографию, включающую в себя новейшие достижения инженерной мысли (например, развитую машинерию при дворе Людовика XIV).

Однако во всех случаях для репрезентативных балов весьма существенным оказывается декоративный контекст, в рамках которого реализовывалась танцевальная программа. В нем произведения архитектурного, скульптурного, живописного и декоративно-прикладного творчества служили, с одной стороны, важным средством демонстрации богатства и состоятельности организатора бального мероприятия. С другой — художественными инструментами создания особой, приподнято-торжественной, атмосферы бального мероприятия. Нередко выразительные средства пространственных искусств приобретали значение символических текстов, обладающих скрытым смыслом, требуя для его дешифровки определенных знаний от рецептиента (участника бала). Показательной в этом

отношении является не только специально созданная сценография, но также настенные и плафонные фресковые росписи дворцовых бальных зал, скульптурные изваяния, воплощающие в античных или библейских образах реальных правителей и не менее реальные события более поздних времен (например, Ренессанса, барокко или классицизма). Совокупность данных текстов, дополненная роскошными бальными нарядами акторов (в соответствии сдресс-кодом конкретного мероприятия), представляла собой тщательно продуманную художественную программу возвеличивания государя либо статусной персоны устроителя бала. Воздействие такой программы на подготовленного реципиента было безусловным и несомненным.

Не менее важную роль как атмосферный декоративный фон играло и музыкальное оформление бального действия (и на прикладном уровне в качестве неотъемлемого компонента танцевальной программы, и на уровне самостоятельных композиций, звучащих вне танцевального контекста до начала танцев и в перерывах между ними). Наряду с визуальными, аудиальные декорации репрезентативного бала наделялись и содержательно-смысловой нагрузкой, связанной с подчеркиванием торжественности и значимости момента. Это особенно наглядно выражалось на уровне начала танцевальной программы бала, когда при появлении в зале самой главной персоны (в частности, монарха) звучала величественная музыка. Яркий пример музыкальной репрезентативности на балах — хоровые полонезы О. Козловского, открывавшие придворные бальные мероприятия в России времен царствования Екатерины Великой, Павла I и Александра I [10].

В своем большинстве бальные мероприятия репрезентативной модели — это балы некостюмированные, суть которых сводится к самопрезентации актора как социокультурной единицы, представителя общественной страты высокого уровня. Участник репрезентативных балов сознательно стремился привлечь к собственной персоне всеобщее внимание, что нередко приводило к наигранности его поведения. Образцами репрезентативных балов являются придворные и великосветские бальные мероприятия, а также балы в кругах богатой буржуазии.

**Специфика применения художественного инструментария в организации пространства-времени балов развлекательной модели.** Для балов развлекательной модели, организация хронотопа бальной залы

которых в своем большинстве отличалась «размытостью» границ между танцевальной и зрительской зонами, приоритетными всегда оказывались более подвижные парные, а также массовые танцы, нередко включающие в себя многочисленные прыжки, подскоки и верчения. Их исполнение было направлено, прежде всего, на получение актором удовольствия от самого танцевального процесса. На протяжении разного исторического времени в число подобных композиций входили гальярда, вольта, канари, жига, кадриль, контранданс, котильон, полька, галоп, экосез и др. Подавляющее количество бальных мероприятий развлекательной модели являются костюмированными, семантическим фундаментом которых выступает «игра в Другого», позволяющая *Homo saltans* выразить свой творческий потенциал посредством сокрытия собственного «Я» под маской или костюмом какого-либо персонажа. Благодаря этому актор может реализовать в бальной реальности свои тайные помыслы, осуществление которых в повседневной жизни в силу разных причин для него невозможно. Желание участника бала в рамках большинства костюмированных бальных мероприятий быть неузнанным в образе Другого наполняло их атмосферу элементами интриги и тайны.

В одних случаях целью, преследуемой актором при бальном перевоплощении, являлся флирт, а потому стремление избежать разоблачения, сохранив интригу до конца, составляло для него суть участия в костюмированной игре (чтобы остаться неузнанным, в качестве обязательных атрибутов бального наряда использовалась маска, часто дополненная плащом домино). В других — возможность продемонстрировать актерские способности путем создания яркого образа исполняемого персонажа (для этого обязательном элементом превращения в Другого был костюм, дополненный соответствующим грифом, прической, и, кроме того, пластикой, манерой поведения, спецификой речи и пр.). При этом оба варианта исхода (остаться неузнанным или, напротив, быть раскрытым в образе Другого) для актора имели место быть (все зависело от его собственных мотивов участия в костюмированном бале). Яркими образцами развлекательных балов выступают публичные бальные мероприятия, которые в своем большинстве были костюмированными.

Средства выразительности пространственных искусств — архитектуры, живописи и скульптуры — в рамках развлекательных балов напрямую зависели от разновидности

костюмированного бала. Так, на нетематическом бале-маскараде, куда гости могли приходить в масках и плащах домино (либо только в масках), обозначенный выразительный инструментарий, как правило, ограничивался «аккомпанирующей» декоративной функцией, создающей приподнято-праздничную атмосферу бального действия. В рамках подобных балов утрачивается обязательность нарочито демонстративной исполнительской игры Homo saltans на публику. Это обуславливает снижение степени репрезентативности пространства-времени развлекательных бальных мероприятий. В свою очередь потеря репрезентативностью лидирующих позиций в формировании развлекательной модели бала непосредственно сказывается на снижении зрелищности бальных мероприятий, а значит и влияют на меньшую роль в них пространственных видов искусства с точки зрения их смыслополагания, которое сводится, в основном, к эстетической нагрузке. На тематическом маскированном бале (бессюжетном и сюжетном), напротив, при помощи выразительной лексики перечисленных искусств формируются конкретные декорации, соответствующие заявленной теме мероприятия и, тем самым, несущие в себе определенное содержание.

Следует отметить, что особую группу тематических костюмированных балов составляли мероприятия с большой долей репрезентативного начала. К ним относились те, которые предполагали специальную подготовку отдельными участниками своих выступлений — своеобразных «концертных номеров» (как правило, характерных танцев). Одетые в костюмы определенных персонажей, эти актеры демонстрировали творческие способности посредством репрезентации образа Другого. Наличие такого рода выступлений предполагало дифференциацию бальной публики на «исполнителей» и «зрителей», что обусловливало «стихийную» либо заранее продуманную дифференциацию бального пространства на «сценическое» и «зрительское» (по типу репрезентативной модели). Показательным примером в этом отношении является придворный костюмированный бал на тему восточной сказки «Аладдин и волшебная лампа», организованный в 1833 г. на Масленицу Императором Николаем I и Императрицей Александрой Федоровной. «Королевой» танцев на данном балу была кадриль [11].

Отдельное внимание необходимо уделить декоративно-прикладному искусству

в виде костюма актера на костюмированном бальном мероприятии. С одной стороны, он (костюм) выступал составной частью общего визуального оформления бала, с большой очевидностью воплощающего его содержательно-смысловую специфику. С другой — подчеркивал семантическое своеобразие тематических костюмированных балов в отдельных характерных танцевальных композициях, являясь их органичным и облигатным элементом. Так, на «восточном» балу у графини М.Э. Клейнмихель «всеобщее внимание привлекали главным образом фантастические костюмы, исполненные по эскизам Бакста», в том числе египетский костюм М.Э. Дерфельден, красные фраки самого Бакста и князя В.Н. Аргутинского-Долгорукова, индийский костюм Светлейшей княгини Н.П. Горчаковой, персидский костюм XV века В.А. Харитоненко — жены известного миллионара-сахарозаводчика, турецкий костюм княгини О.К. Орловой и др. [12]. Одними из самых выразительных выступлений на данном балу были исполнение «египетского танца» Марианной фон Дерфельден в паре с лейтенантом Владимиром Лазаревым, кавказских танцев князем Константином Багратионом и восточной кадриль Великой Княгиней Викторией Федоровной (женой Великого Князя Кирилла Владимировича) с Великим Князем Борисом Владимировичем, которые возглавили этот танец [12].

В целом бальный наряд (для некостюмированных балов) и бальный костюм (для костюмированных мероприятий) усиливал эффект от исполняемой танцевальной композиции, обуславливал особенности используемых в ней па, а также служил ее эстетическим, регионально-этническим и историко-стилевым маркером.

Как и на балах репрезентативной модели, важную роль в качестве атмосферных декораций развлекательных бальных мероприятий играло музыкальное оформление, способствовавшее созданию приподнято-праздничного, радостного настроения у участников. Посредством сопровождения танцевальной программы музыка, аналогично костюму/наряду, определяла ее специфику (содержательно-смысловую, региональную, национальную, историко-стилевую).

**Заключение.** Детерминированная репрезентативностью и развлекательностью — смыслополагающими началами бального феномена — семантика реализуется в рамках одноименных вариантов топико-tempоральной организации бала. Роль инструментов

ее (семантики) формирования выполняют средства художественно-игровой выразительности, выступающие в качестве семантических знаков бального системы. Благодаря их существованию и взаимодействию, дополненному выразительно-смысловым инструментарием бытового компонента, создается образ бала, формируется его содержание, выраженное, прежде всего, посредством танцевальной программы — облигатной константы бального мероприятия, его художественно-игрового остова. Объединяясь в пространстве-времени бального мероприятия в единый содержательно-смысловый комплекс, лексика художественных, игровых и бытовых форм создает гипертекст бала — семантический бэкграунд бального действия.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Семантика // Философия: энциклопедический словарь / под ред. А.А. Ивина. — М.: Гардарики, 2004. — URL: <https://philosophy.niv.ru/doc/dictionary/encyclopedic/articles/1123/semantika.htm> (дата обращения: 13.05.2025).
2. Семантика // Новая философская энциклопедия / Электронная библиотека ИФ РАН. — URL: <https://iphlib.ru/library/collection/newphilenc/document/HASH2f2794c678afbd2def7e2f> (дата обращения: 13.05.2025).
3. Семантика // Толковый словарь русского языка / под ред. Д.Н. Ушакова. — URL: [https://enc.biblioclub.ru/Termin/1189979\\_SEMANTIKA](https://enc.biblioclub.ru/Termin/1189979_SEMANTIKA) (дата обращения: 13.05.2025).
4. Семантика // Большой энциклопедический словарь. — URL: <https://gupo.me/dict/bes/СЕМАНТИКА> (дата обращения: 13.05.2025).
5. Семантика // Толковый словарь С.И. Ожегова и Н.Ю. Шведовой. — URL: <https://gupo.me/dict/ozhegov/семантика> (дата обращения: 13.05.2025).
6. Новиков, А.И. Семантика текста и ее формализация: монография / А.И. Новиков. — М.: Наука, 1983. — 216 с.
7. Новиков, А.И. Текст и его смысловые доминанты / А.И. Новиков. — М.: Институт языкоznания РАН, 2007. — 224 с.
8. Большой бал Королевы Маргариты. — URL: <https://hda.livejournal.com/136475.html> (дата обращения: 10.06.2025).
9. Деркач, М. Барокко: о церемониях, которых следует придерживаться на Большом Королевском балу (перевод главы XVI из книги Пьера Рамо «Учитель танцев» 1725 г.) / М. Деркач. — 2012. — URL: <https://hda.org.ru/articles/barokko-o-tseremoniyah-kotoryih-sleduet-priderzhivatsya-na-bolshom-korolevskom-balu/> (дата обращения: 10.06.2025).
10. Ефремова, И.В. Полонезы О. Козловского как образец бальной музыки конца XVIII — начала XIX в. / И.В. Ефремова // Традиция бала в культуре Российской империи. — Мн.: БГУКИ, 2019. — С. 64–72.
11. Емелин, А. Восточная сказка в Императорском дворце / А. Емелин // Вк.com. — 2024. — URL: [https://vk.com/wall-34246893\\_28918](https://vk.com/wall-34246893_28918) (дата обращения: 13.06.2025).
12. Liventseva, D. Бал на Масленицу у графини М.Э. Клейнмихель / D. Liventseva // Руконтур. — URL: <https://ruskontur.com/bal-na-masleniczu/> (дата обращения: 18.06.2025).

Поступила в редакцию 14.07.2025

УДК 75.03(476.5-25)“18/19”

## **Творческое наследие Ю. Пэна и его художественная школа в Витебске на рубеже XIX–XX вв.**

**Медвецкий С.В.**

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

В работе анализируются творчество Ю. Пэна и феномен художественной школы в контексте культурного кризиса рубежа XIX–XX веков. Основанная в 1897 году в Витебске школа Ю. Пэна стала уникальным явлением благодаря своей демократичности и открытости для всех независимо от происхождения и достатка. Здесь получили первое образование художники мирового уровня — М. Шагал, О. Цадкин, Л. Лисицкий. Творчество самого мастера представляло синтез реализма с еврейской культурной традицией. Его портретная живопись отличалась психологической глубиной и символическим подтекстом. Активная выставочная деятельность Ю. Пэна и его учеников способствовала формированию особой творческой атмосферы Витебска, заложив основы национальной художественной школы Беларусь.

**Ключевые слова:** белорусское искусство, станковая живопись, творчество Ю. Пэна, художественная культура Беларусь, национальная художественная школа, художественное образование.

(Искусство и культура. — 2025. — № 4(60). — С. 17–21)

## **Yu. Pen's Creative Heritage and his Art School in Vitebsk at the Turn of the 19th – 20th Centuries**

**Medvetsky S.V.**

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

*The article analyzes the work of Yu. Pen and the phenomenon of the art school in the context of the cultural crisis at the turn of the 19th and 20th centuries. Founded in Vitebsk in 1897, Yu. Pen's school became a unique phenomenon due to its democratic nature and openness to all, regardless of origin or wealth. World-class artists such as M. Chagall, O. Zadkine and L. Lissitzky received their initial education here. The master's own work represented a synthesis of realism with Jewish cultural tradition. His portrait painting was distinguished by psychological depth and symbolic subtext. The active exhibition activities of Yu. Pen and his students contributed to the formation of a special creative atmosphere in Vitebsk, laying the foundations for the national art school of Belarus.*

**Key words:** Belarusian art, easel painting, Yu. Pen's work, artistic culture of Belarus, national art school, art education.

(Art and Cultur. — 2025. — № 4(60). — Р. 17–21)

Исторический период, охватывающий последние десятилетия XIX и первые годы XX века, представляет собой уникальную эпоху радикальных трансформаций, которые коренным образом изменили вектор развития мировой цивилизации. Это время характеризуется беспрецедентным обострением противоречий между традиционными формами культурного существования и зарождающимися новыми парадигмами мышления и творчества.

Параллельно с политическими и социальными процессами происходит кардинальное изменение художественного сознания. Традиционные формы искусства, основанные на принципах реалистического воспроизведения действительности, постепенно уступают место принципиально новым способам художественного выражения. Именно в этот период закладываются основы модернистской эстетики с ее стремлением к экспериментированию, разрушению

---

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

конвенциональных форм и поиску новых средств выразительности.

Авангардные течения — начиная с дадаизма с его антирациональностью и отрицанием традиционных форм искусства, экспрессионизм с его эмоциональной интенсивностью, футуризм с его апологией технического прогресса и динамики современной жизни, сюрреализм с его погружением в сферу бессознательного и все другие художественные «измы» — берут свое начало в духовных исканиях рубежа веков. Эти направления становятся художественным отражением общего состояния культурного брожения, поиска новых путей развития искусства и важными элементами модернизма.

Рубеж столетий предстает как период, когда европейская цивилизация находится в глубоком кризисе, характеризующемся одновременно творческим подъемом и деструктивными тенденциями. Этот исторический момент становится точкой отсчета для многих процессов, которые определили лицо искусства XX столетия и последующего времени.

Цель — провести комплексный анализ творчества Ю. Пэна и выявить роль его школы в историческом контексте рубежа XIX — начала XX века для установления ключевых факторов формирования белорусской станковой живописи.

**Витебск как художественный центр.** На рубеже XIX–XX веков заметно возрастает роль Витебска как одного из крупнейших промышленных и культурных центров Северо-Западного края. Художественная жизнь Витебска этого времени была весьма насыщенной благодаря деятельности таких признанных мастеров, как И. Репин, Ю. Клевер, И. Аскназий, Ю. Пэн, получивших образование в Санкт-Петербургской Императорской Академии художеств и ряде других учебных заведений. Произведения известных художников послужили своеобразным катализатором и важным стимулом для творческих поисков молодого поколения.

Значимое место в культурной жизни Витебска на рубеже столетий занял выпускник Санкт-Петербургской Императорской Академии художеств Ю. Пэн (1854–1937), в которой он учился в классе академика П. Чистякова и где вместе с ним совершенствовали свое мастерство В. Серов, И. Репин, М. Врубель. В 1896 году именно по приглашению витебского губернатора В. Левашова художник приехал в провинциальный Витебск. В дальнейшем мастер скажет, что Витебск самый красивый город, в котором «живу я и моя муз».

По сохранившимся архивным сведениям, «Школа рисования неклассного художника Императорской Санкт-Петербургской Академии Художеств Юделя Пэна» была открыта в 1897 году. После окончания школы многие ученики продолжили свое образование в учебных заведениях Санкт-Петербурга, Москвы и других городов. Некоторые стали признанными классиками мирового искусства, известными русскими и белорусскими художниками, принесшими Витебску всемирную известность.

Методика преподавания в школе строилась по академической схеме — рисование геометрических тел, гипсовых фигур, натурных постановок, занятия на пленэре. Ученики рисовали гипсовые слепки, важным наглядным пособием служили работы самого живописца, которые были развесены на стенах мастерской. Сроки обучения не были ограничены жесткими рамками, в основной массе от месяца до шести, однако некоторые любители посещали школу-студию на протяжении многих лет. Наряду с детьми здесь занимались люди зрелого возраста и даже лица, вышедшие на пенсию (И. Туржанский). Школа Ю. Пэна стала первой в Витебске и губернии «частной художественной школой, где имели возможность заниматься все желающие независимо от национальности и возраста, вероисповедания, достатка и положения в обществе» [1, с. 18]. Занятия проводились на платной основе, месячная плата составляла от 5 до 8 рублей. Желающие должны были принести свои работы и пройти собеседование с мастером или прямо в мастерской выполнить этюд с натуры. Некоторые не имеющие возможность платить, но обладающие, по мнению мастера, талантом, обучались в студии бесплатно. В студии Ю. Пэна отличались лишь цели подготовки. Одни ученики занимались «для себя», удовлетворяя свою потребность к искусству, а другие для того, чтобы подготовиться к поступлению в высшие и средние художественные учебные заведения.

В школе Ю. Пэна азы художественной грамоты получили мастера с мировым именем — М. Шагал, О. Цадкин, Л. Лисицкий, О. Мещанинов и известные мастера Советской Белоруссии: З. Азгур, П. Маслеников, М. Моносзон, Н. Воронов, С. Юдовин, Л. Лейтман, Л. Ран, В. Дзежиц, И. Боровский, А. Корженевский, М. Михайлов, П. Явич и другие.

Юрий Пэн, впитавший опыт позднего передвижничества, успешно развивал традиции реалистической школы живописи. Картины витебского мастера, где мироощущение

еврейского народа российской черты оседлости выражено языком передвижнического реализма, побуждают признать в нем родоначальника своеобразного направления в белорусской живописи.

Художник заявил о себе как незаурядный создатель портрета уже в 1900–1910-е гг. «Портретная живопись в наследии витебского мастера занимала центральное место» [2, с. 40]. Особое отношение Ю. Пэна к Рембрандту, проявившееся еще в годы учебы в Академии, наложило заметный отпечаток на многие его работы. Особенно это ощущается в драматической интерпретации образов пожилых людей («Письмо из Америки», 1903; «Старый портной», начало 1910-х гг. и других), в стремлении идти путем создания портрета-биографии с заметным символическим подтекстом. Символизм его образного мышления, безусловно, имеет свою специфику. Несмотря на скрытый смысл, произведения Ю. Пэна никогда не превращаются в голую символическую формулу, а всегда «привязаны» к совершенно конкретной бытовой обстановке и представляют собой то, что условно можно назвать портретом в интерьере. Потребность размышлять с кистью в руке удивительным образом реализовалась у мастера и в обширной серии автопортретов, дающей исследователю неисчерпаемый материал для понимания творческой эволюции художника.

Есть серьезные основания утверждать, что творчество голландских мастеров оставило заметный след в формировании художественного мышления живописца. И об этом можно судить не только на примере очевидной внутренней связи в работах «Старый портной» (начало 1910-х гг.) Ю. Пэна и «Портрет старика в красном» Рембрандта, где витебский художник вслед за великим голландцем идет по пути создания портрета-биографии. В нечасто используемой мастером поколенной композиции фронтально расположенная фигура старого портного привлекает поразительной точностью художественного решения. Отвлекшись от своего каждодневного дела, он сквозь очки смотрит на зрителя. Сухощавые старческие кисти рук становятся вторым композиционным центром, дополняя и конкретизируя рассказ о жизни старого труженика, сохранившего житейскую мудрость и доброту. Красная ткань выступает в качестве активной цветовой доминанты в общем колористическом решении. Расположение фигуры на картинной плоскости, уверенная моделировка формы свидетельствуют о высоком профессиональном уровне мастера.

Его серия полотен — «Старуха с книгой» (1900-е гг.), «За газетой» (1900-е гг.), «Часовщик» (1914) и другие — стоит на зыбкой границе между жанровой и портретной живописью. Особенно выразителен «Часовщик» (1914) — один из лучших портретов мастера. Старый часовий мастер изображен за столом во время чтения газеты. Юрий Пэн демонстрирует высочайшее мастерство в передаче его эмоционального состояния, в нем заложен поразительный заряд естественности и живой непосредственности. Важная роль в композиции отведена натюрморту. Перед часовым мастером на столе в определенном порядке лежат детально написанные предметы. Причем, изображенные на первом плане, они несут значительную смысловую нагрузку и являются своеобразным вводом в композицию. Свободная поза портретируемого с мундштуком в правой руке удачно передает состояние отдыха, покоя. Сдержанный колорит не отвлекает от восприятия пластики формы.

Схожую смысловую нагрузку несет натюрморт в работе «Сапожник-комсомолец» (1923). Перегруженный деталями мотив рабочего места оттесняет героя на второй план. В вытянутой по вертикали композиции изображен молодой парень. Слегка повернувшись к зрителю, он с видимым интересом, внимательно читает газету. Как и в вышеупомянутой работе, на первом плане на столе в хаотичном порядке лежат женские туфли, мужские сапоги, различные принадлежности сапожника. Поражают детализацией разбросанные по темному столу тщательно написанные сапожные гвозди. Легкий трехчетвертной поворот, выделенный светом, передает выразительную пластику юного лица. Художник попытался создать емкий образ простого парня-сапожника, в котором гармонично соединяются ум, жизненный интерес и любознательность. В самом молодом сапожнике, погруженном в чтение газеты, подчеркнуты главным образом пытливость и настойчивое стремление разобраться в окружающих событиях. Жесткий синий цвет рабочей одежды юноши несколько диссонирует с общим теплым колоритом картины, тем не менее этот портрет можно отнести к ряду лучших работ мастера.

В 1910-е годы, удачно совмещая творческую и педагогическую деятельность, Ю. Пэн пишет ряд портретов своих учеников. Оригинальный пластический ход использует автор в «Портрете И.А. Туржанского» (1919). Бывший начальник сибирской тюрьмы, переехавший после выхода на пенсию в Витебск,

изображен сидящим на балконе и пишущим этюд. Его фигура, резко повернутая в профиль, смотрится строгим темным силуэтом на фоне городского пейзажа. На этюднике, несколько развернутом к зрителю, стоит небольшой холст. Одетый в строгий черный костюм, герой с особым усердием делает завершающие мазки. Голову украшает темная шляпа с широкими полями. Верно подмеченный художником жест руки, поворот головы и фигуры воплощают необычайную тягу модели к своему любимому занятию живописью. Любопытно, что в 1920-е годы мастер снова написал портрет И. Туржанского (и снова за любимой работой).

Особенный интерес представляет в настоящее время «Портрет Марка Шагала» (1914 (?)), гениального ученика, обеспечившего своему учителю место на мировом художественном олимпе. Несмотря на тщательно написанную голову, работа носит характер незавершенного этюда, на стадии подмастерья остались кисти рук в белых перчатках, холст снизу не полностью записан. В этом полотне Ю. Пэн с большой искренностью и теплотой открывает нам внутренний мир молодого художника — романтичный, загадочный, многообещающий.

Творчество Ю. Пэна тонко сбалансировано на грани между портретной и жанровой живописью, причем в его произведениях, натюрморт становится полноправным участником композиции, несущим значительную смысловую нагрузку. Его работы отличаются высоким профессионализмом в передаче эмоциональных состояний персонажей, в портретном жанре он открывает новый вид — портрет-профессия. Особенно примечательна способность мастера создавать образы, в которых гармонично сочетаются социальная характеристика и глубокая психологическая проработка. «Лица он писал по принципу цветной мозаики, стремясь придать цвету более интенсивное звучание» [3, с. 258]. Таким образом, творчество Юрия Пэна представляет собой уникальное явление в белорусской живописи начала XX века, где национальная специфика органично соединилась с лучшими традициями реализма.

**Художественные выставки.** По инициативе городской интеллигенции в эти годы в Витебске проводились художественные выставки, которые носили, как правило, смешанный характер. В помещении Дворянского собрания 1–6 апреля 1871 г. прошла масштабная экспозиция художественных работ и археологических находок. Основой другого крупного вернисажа, открывшегося в 1899 году в здании гостиницы Кушнера в помещении

яхт-клуба, послужили порядка 200 произведений современного искусства, среди которых больше половины были работы четырех витебских художников — Ю. Клевера, Ю. Клевера (сына), Ю. Пэна и К. Каля.

Главным акцентом выставки стали полотна пейзажиста академика живописи Ю. Клевера (более 60 этюдов), написанные художником на пленэре в окрестностях Витебска в течение 1899 года. Вторым по количеству представленных работ был Ю. Пэн (более 20) — портреты и сюжетные картины. Третьим был воспитанник Дюссельдорфской Академии художеств К. Каль, представивший порядка 17 пейзажей, среди которых можно выделить «Песковатик», «Белорусская усадьба» и др. Самый молодой из живописцев — Ю.Ю. Клевер-сын, только собиравшийся поступать в Академию художеств. Также на выставке экспонировались работы известных русских мастеров, среди которых можно выделить полотна И. Репина и А. Саврасова, последний представил авторское повторение своей легендарной вещи — «Грачи прилетели».

В 1900-х годах возросла выставочная активность Ю. Пэна. Мастер кисти регулярно устраивал художественные выставки в городе, на которых представлял не только свои картины, но и работы учеников. Наиболее значительными были экспозиции 1907, 1908 и 1914 годов. На выставках были показаны композиции в различных видах и жанрах изобразительного искусства — картины, портреты и пейзажи. Именно в этой творческой атмосфере родилась особая аура города, которая сохраняется на протяжении века и постоянно подпитывает молодые таланты неиссякаемой художественной энергией.

Значимым событием в художественной жизни Витебска стала масштабная экспозиция, организованная в октябре 1907 года, где были представлены произведения как самого мастера, так и его воспитанников — Л. Шульмана, А. Пфеффермана (Абель Пан), Я. Павловской и других. Примечательно, что к моменту проведения выставки ученики Ю. Пэна достигли высокого уровня профессионального мастерства. В частности, Л. Шульман и А. Пфефферман уже к тому времени побывали в Париже, где принимали участие в выставках Парижского салона, и многие из написанных ранее работ вошли в экспозицию 1907 г. Сам мастер предложил прежде всего ряд портретов — «Письмо от сына», «Цыганка» и др.

В 1908 году состоялась очередная экспозиция художественных произведений Ю. Пэна и его учеников. Существенную часть

выставочного пространства занимали работы Л. Шульмана: около 90 графических произведений, преимущественно созданных в период пребывания во Франции. Отдельную серию полотен автор объединил в тематический цикл под названием «На Песковатике». Творчество Ю. Пэна было представлено более чем 80 произведениями. В жанровой структуре доминировали портретная живопись и однофигурные композиции, а также акварельные работы и рисунки — «Костел в Ново-Александровске», «Спуск к Витьбе», «Успенский собор» и другие.

Экспозиционная деятельность мастера и учеников продемонстрировала процесс развития локального художественного сообщества и свидетельствовала о значительном росте их профессионального мастерства к середине 1910-х годов.

**Заключение.** Важно отметить, что особое место в становлении Витебской художественной школы занимает творчество Ю. Пэна. Основанная им в 1897 году первая в городе частная художественная школа стала уникальным явлением культурной жизни Беларуси, отличаясь демократичностью и открытостью для всех желающих независимо от национальности, возраста, вероисповедания и социального положения. Эта принципиальная позиция создала условия для формирования поистине универсальной образовательной среды, где академическая методика преподавания сочеталась с индивидуальным подходом к каждому ученику. Причем мастер старался раскрыть творческую индивидуальность каждого учащегося, никак не навязывая ему свои академические принципы. Школа Ю. Пэна выполняла двойную функцию: удовлетворяла художественные потребности любителей и готовила профессиональных художников к дальнейшему образованию, послужив колыбелью для плеяды выдающихся мастеров мирового уровня — М. Шагала, О. Цадкина, Л. Лисицкого и многих других.

Творчество Ю. Пэна представляет собой уникальный синтез традиций реалистического

искусства с мироощущением европейской культуры, что позволяет считать его родоначальником своеобразной ветви художественной культуры. Драматическая интерпретация образов пожилых людей, стремление создавать портрет-биографию с символическим подтекстом и виртуозное мастерство в передаче психологических состояний отличают лучшие работы художника. Особое значение в этих произведениях приобретает натюрморт, который становится полноправным участником композиции и несет существенную смысловую нагрузку, что говорит о новаторском подходе мастера к традиционным жанрам.

Важный аспект культурной жизни Витебска начала XX века — активная выставочная деятельность, инициированная Ю. Пэном и его учениками. Особенно значимыми стали экспозиции 1907, 1908 и 1914 годов, демонстрировавшие не только растущее мастерство самого художника, но и профессиональные успехи его воспитанников — Л. Шульмана, А. Пфеффермана (Абель Пан), Я. Павловской и других. Эта выставочная активность способствовала формированию особой творческой атмосферы города, стимулировала развитие локального художественного сообщества и создавала культурную среду, которая продолжала питать молодые таланты на протяжении всего XX века. Таким образом, творчество Ю. Пэна и деятельность его школы стали истоком системных художественных традиций, которые явились значимым катализатором для эволюции белорусского изобразительного искусства.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Исаков, Г.П. Формирование и становление художественных школ на Витебщине в конце XIX в. — 1941 г.: пособие / Г.П. Исаков. — Витебск: Витебск. гос. ун-т, 2009. — 113 с.
2. Шатских, А.С. Витебск. Жизнь искусства: 1917–1922: дис. ... д-ра искусствоведения: 17.00.04 / Шатских Александра Семеновна; Гос. ин-т искусствознания. — М., 2001. — 373 л.
3. Дробов, Л.Н. Живопись Белоруссии XIX – начала XX в. / Л.Н. Дробов. — Мин.: Выш. школа, 1974. — 336 с.: ил.

Поступила в редакцию 30.07.2025

## Великий дар убеждения. К 120-летию со дня рождения Николая Николаевича Сердобова

Глазырина Л.Д.

Учреждение образования

«Барановичский государственный университет», Барановичи

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

Познать самого себя, утвердиться в своих убеждениях и мыслях — высшая цель каждого человека. Только познав себя, начинаешь тоньше понимать других людей, их души и принципы. Есть люди с прирожденной склонностью к такому познанию, которое они часто используют для практических целей, извлекая из земных житейских дел то, что служит возвышению человека и его духа в самом наилучшем смысле этого слова. Многие именно через театр достигают самой благородной цели.

Музыкальный театр является одной из высших форм сценического искусства. Он способен показать многочисленные стороны жизни, глубину и красоту народных традиций, духовное состояние нации. И, конечно же, наиболее жизнеспособен тот театр, который формируется на национальной основе.

На территории Республики Беларусь история оперного искусства уходит своими глубокими корнями в многовековую историю самой страны. Достаточно вспомнить, как еще в XVII–XVIII веках строились театральные подмостки, на которых в естественных условиях разворачивались всевозможные представления, в том числе и оперные. Поистине это были грандиозные и интересные зрелища.

Можно утверждать, что у народных масс определенная наследственная склонность к оперному искусству, по всей видимости, осталась. Иначе чем можно объяснить, что во второй половине двадцатого столетия это искусство вдруг оживилось — и именно в белорусском народе.

Материалы данной статьи посвящены создателю и руководителю Народного оперного театра народному артисту БССР Н.Н. Сердобову.

**Ключевые слова:** Николай Николаевич Сердобов, Тамара Георгиевна Караваева, Народный оперный театр, БССР, Дворец культуры Белсовпрофа, Кирилл Трофимович Мазуров.

(Искусство и культура. — 2025. — № 4(60). — С. 22–27)

## A Great Gift of Persuasion. To the 120th Birthday of Nikolai Nikolayevich Serdobov

Glazyrina L.D.

Education Establishment "Baranovichi State University", Baranovichi

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

To know oneself, to confirm oneself in one's beliefs and thoughts is the human ultimate goal. Only after knowing oneself the man starts understanding others, their souls and principles. There are people with the inborn ability to such cognition which they often use for practical purposes, extracting what serves for the exalting of the man and his spirit from earthly everyday life. It is the theater through which a lot of people reach a most noble goal.

The musical theater is one of the upper forms of stage art. It can show multiple sides of life, depth and beauty of folk traditions, the nation's spiritual state. The theater which is shaped on the national basis is of course, most viable.

In the Republic of Belarus opera art history is deeply rooted in the multi century history of the country. It is worth remembering that in the 17th–18th centuries theatres were built where performances were shown in the natural environment, opera ones including. They were really great and interesting shows.

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

*It can be stated that inclination to opera art is inherited by the people. Otherwise how can we explain that in the late 20th century this art revived, and revived in Belarusian people.*

*The article is devoted to the creator and leader of People's Opera Theater BSSR People's Artist N.N. Serdobov.*

**Key words:** Nikolai Nikolayevich Serdobov, Tamara Georgiyevna Karavayeva, People's Opera Theater, BSSR, Belsovprof Palace of Culture, Kiril Trofimovich Mazurov.

*(Art and Cultur. — 2025. — № 4(60). — P. 22–27)*

В наши дни не иссяк интерес к такому великому музыкальному искусству, как оперное. Нельзя не вспомнить в этой связи имя Н.Н. Сердобова, выдающегося белорусского оперного певца, который не только проявил себя в роли настоящего артиста, по глубине мысли и размаху темперамента, масштабности чувств, в каждом образе своего героя, но и продолжил в своей художественно-творческой исполнительской деятельности традиции отечественного оперного искусства. В данной статье, посвященной 120-нemu юбилею Н.Н. Сердобова, мы попробуем передать его гражданскую позицию, выражавшуюся в исполнительской деятельности на оперной сцене и в педагогической. К сожалению, сегодня имя Н.Н. Сердобова не известно широкой публике – несмотря на то, что он был народным артистом БССР и заслуженным артистом Армянской ССР. Но его хорошо знают и помнят все те, кто хоть один раз попал под обаяние, профессиональное и личное, этого человека. Целая плеяда профессиональных и непрофессиональных артистов и педагогов, которых воспитал Николай Николаевич, навсегда останутся верными сторонниками и продолжателями начатого им дела. Например, заслуженный артист БССР Валерий Прищепенок не один раз публично высказывал мысль о том, что считает его своим лучшим учителем. Второй известный талант, также народный артист БССР Виктор Вуячич еще в музыкальном училище исполнял роль Алеко в одноименной опере С. Рахманинова, поставленной Н.Н. Сердобовым. Заслуженный артист БССР Анатолий Подгайский на протяжении всей собственной творческой деятельности всегда вспоминал своего учителя Н.Н. Сердобова как человека, научившего его находить самый лучший вариант воспроизведения вокальных произведений.

Цель статьи – показать дарование Н.Н. Сердобова как профессионального певца высокого уровня, сочетающего в себе природную артистическую многогранность и многообразие, а также уникальные способности приобщать людей к тому виду искусства, который был ему дорог по сути и жизни.

### **Прирожденная склонность к искусству.**

Николай Николаевич Сердобов родился в г. Самаре (Россия) в 1905 г. Очень рано почувствовав призвание служения людям, Н.Н. Сердобов в юности поступил в Самарский медицинский техникум. Получив звание фельдшера-акушера и направление на работу, молодой человек от радости запел. Да не просто запел, как его с детских лет учили петь в церковном хоре, а впоследствии в хоре Туркестанского фронта, — а во весь голос! Вот тут-то и спохватились все, кто услышал его — столько удали, моци, самобытности было в этом голосе. «Да тебе же надо ПЕТЬ!» — уговаривали его со всех сторон. И уговорили...

Николай Сердобов продолжил студенческую жизнь, но уже по другому профилю, в Самарском государственном музыкальном техникуме, совмещая занятия с изучением репертуара Средне-Волжского передвижного оперного театра и исполнением уже на первом курсе некоторых ролей в спектаклях. Местная пресса отмечала, что лучше всего у молодого певца получалась партия Валентина в опере «Фауст» (Ш. Гуно). Уже в те годы на него шли любители оперного искусства.

После музыкального техникума Н. Сердобов остался работать в передвижном оперном театре. С 1930 г. являлся солистом Средневолжской, а затем Уральской передвижных оперных трупп. Известны его работы в постановках опер «Руслан и Людмила» (М.И. Глинка), «Борис Годунов» (М.П. Мусоргский), «Князь Игорь» (А.П. Бородин). Но трудился там недолго, с 1930 по 1933 год. В 1933 году Николая Николаевича пригласили в Московский областной передвижной оперный театр (1933–1934 гг.). Однако бытовые трудности, проблемы с жильем и там заставили его задуматься о более удобном месте работы. В 1934–1945 гг. он солист оперных театров Еревана, Перми, Свердловска. В Минск Н. Сердобов приехал сразу после окончания Второй мировой войны, уже будучи заслуженным артистом Армянской ССР, и в 1946 г. вместе со своей супругой Тамарой Георгиевной Караваевой начал работу в Большом театре оперы и балета БССР. В 1949 году солистке Государственного

театра оперы и балета Белоруссии Т.Г. Караваевой было присвоено звание заслуженной артистки Белорусской ССР. Ее творческой индивидуальностью, выражаемой в строгой, сдержанной манере исполнения танца, уверенным владением техникой, особенно сложными вращениями, непосредственностью и искренностью в передаче образов восхищались не только зрители, но и специалисты. На белорусской сцене она исполнила ряд ведущих партий, лучшие из которых Царь-девица («Конек-горбунок» Ц. Пуни) и Принцесса Флорина («Спящая красавица» П. Чайковского), отличающиеся женской трогательностью и поэтичностью. Тамара Георгиевна женой была очень внимательной ко всему, что было связано с профессиональной деятельностью своего мужа. И сама супруга Н. Сердобова, и их помощница по дому в те дни, когда Николаю Николаевичу нужно было выходить на сцену, в доме создавали уют и тишину, обе женщины старались ограничить свое общение, к телефону его не приглашали и ни по каким вопросам его не беспокоили...

За 15 лет в белорусском Оперном театре Н.Н. Сердобов пропел все ведущие баритональные партии.

**Влюбленный в оперное искусство.** В каждом спектакле Николай Николаевич был неповторим. С ним никогда не было скучно — он играл всегда как-то особенно свежо, увлекая за собой всех коллег-артистов. Он чувствовал, какой оттенок характера своего героя необходимо сегодня ослабить, какой штрих нужно усилить, чтобы вся художественная палитра дошла до зрителя наиболее полно. Н. Сердобов чувствовал дыхание зала, умел быстро улавливать настроение истинных ценителей искусства. Отсюда у него было особое чувство меры в существовании на сцене и проживании сценического образа.

Чувствовать публику Н. Сердобов умел как-то почти инстинктивно. Когда он пел на армянском языке, его хорошо воспринимала русская публика. Талант артиста, его мимика, смысловые подтексты, выражаемые тембром голоса и движениями исполнителя, рисовали абсолютно понятные, реальные жизненные картины.

Н. Сердобова-актера уместнее всего можно было сравнить с художником-гримером, который, благодаря своему профессионализму, умел вылепить из своего лица, а также из лица своего подопечного любой образ. «Неужели это ты?» — говорили после спектакля артисту друзья, а позже и родные его

воспитанников не узнавали своих близких, настолько новыми и правдоподобными были созданные ими сценические образы.

Истоки дара перевоплощения Н. Сердобова находятся в его детстве. Слушая и пересказывая сказки, он маленьким мальчиком играл сказочных героев — волка и лягушку, чудо-богатыря и Бабу-ягу, подмечал подобные черты характера в окружающих людях. Близкие пытались его сдержать — способности подражания мы видим у каждого ребенка, но так, чтобы родителям нужно было думать не об их развитии, а наоборот, сдерживании, встретишь не часто. Но шила в мешке не утаишь — улица помнит пародии юного дарования. Конечно, мнения окружающих мальчик впитал как губка, и впоследствии стал пренебрежительно относится к жанру пародии и сатиры. Может, это и привило юного актера к чувству ответственности и сдержанности в игре — чувству меры. Уже в детстве он никогда в театральных этюдах не опускался до пошлости, а создавал по-настоящему подлинных героев своего времени.

По всей видимости, Николай Николаевич Сердобов мог бы стать актером драматического театра или киноактером. Вероятно, весьма известным. Но жизненные обстоятельства сложились так, что его вокал и драматическое мастерство были совмещены судьбою в жанре оперы. Благодарный зритель запомнил его в двух ипостасях — и как замечательного оперного певца, и как великолепного артиста.

Почти у всех современных артистов есть определенное амплуа — например, герой-любовник или герой-злодей. Кто-то на протяжении всей театральной жизни играет только положительных, а кто-то отрицательных героев. Такое разнообразие характеров, исполненных Н. Сердобовым, увидишь редко. Кажется, что для этого человека нет творческих пределов.

Н. Сердобов на сцене подобен жонглеру — сегодня Валентин из «Фауста», завтра Скарпия, Евгений Онегин превратится в Тонио, генералиссимус Суворов — в бравого солдата Швейка, Фигаро — в Эскамильо. Целая гамма человеческих чувств и море страстей у внешне скромного и достаточно сдержанного человека!

Действительно, лирико-драматический баритон Сердобова позволял создать широкую амплитуду образов. Буйство Грязного в «Царской невесте» замещалось холодной рассудительностью, пылкой любовью и досадой Онегина; величие царственных особ

в одном человеке соседствовало с отчаянием Риголетто, мечтательностью и упреком Жоржа Жермона в «Травиате»; комизм бравого солдата Швейка и Фигаро... Да и все другие роли показывают богатейшую палитру человеческих чувств и граней характеров, отраженных одним артистом.

**Способность зажечь огонь в душах.** Только на сцене Николай Николаевич полностью преображался, а, перевоплощаясь, увлекал за собой людей. В порыве он мог быть и жестоким, несколько грубоватым, но во имя истины часто соглашался с мнением окружающих. Как результат — высокое чувство достоверности и правды происходящего на сцене.

Очевидцы помнят такой случай. Н. Сердобов в процессе работы говорит артисту: «В своем воображении ты должен уметь представить вместо старухи юную девушку и воспылать к ней любовью — пылко и страстно, как молодой юноша, и все время гореть в этой страсти». А артист отвечает: «Но в то же самое время, если ты перед юной девушкой не сумеешь завязать свои страсти в узелок, то и не найдешь меры в игре перед публикой». И режиссер соглашался — да, действительно, нужно уметь не только зажигать собственные чувства, но и хорошо держать «регулятор конфорки при владении огнем чувств». Чуть помолчав, Николай Николаевич заметил: «Я это умел».

Даже в детских играх дети не любят отрицательных героев. Н. Сердобов про них говорил: «Я ненавижу их всеми фибрами своей души и должен сделать такими, чтобы и все люди их ненавидели еще больше меня, чтобы они никогда не повторились в реальной жизни». В исполнении отрицательные герои были наполнены такой гаммой противоречивых человеческих чувств, что зрителю становилась понятной вся этимология их поступков. Например, завистливый горбун Тонио (Н. Сердобов) из оперы «Паяцы» поет полную горькой правды арию в прологе — его зависть к преуспевающим также вызвана и любовью, не находящей выхода в реальной жизни паяца. Немец фон Шолен в опере «Девушка из Полесья», показанной Н. Сердобовым на декаде белорусской литературы и искусства в Москве, наверное, стал тем последним звеном цепи образов, которое понадобилось для признания мастерства артиста и для присвоения ему звания народного артиста БССР в 1995 году.

Дар перевоплощения не покидал Николая Николаевича всю его жизнь. Этот сдержаненный и культурнейший человек умел приобретать черты напористого и хитрого зверя не только

на оперной сцене, но и, например, в кабинете председателя Совета Министров СССР, когда необходимо было помочь или поддержать кого-то из своих подопечных.

Благодаря невероятному таланту он мог найти дорогу к сердцу каждого человека. Даже на склоне своих лет, когда с тросточкой приходил в театр, он сразу преображался — бросал тросточку, иногда совсем забывая о ней, и исполнял необходимую сцену.

**На педагогическом поприще.** В пятьдесят лет Н.Н. Сердобов получил звание народного артиста БССР. К этому времени он уже вступил на педагогическое поприще. Его советы начинающим актерам всегда были настолько конкретны, конструктивны и действенны, что студенты и его коллеги восхищенно повторяли: «Вам бы преподавать вокал». Принцип Николая Николаевича — «Если люди желают, значит это нужно делать» — помог желания окружающих воплотить в реальность. И поскольку знакомые часто сравнивали его преподавательскую деятельность с работой одного из лучших преподавателей вокала Е.Э. Виттинга, Н.Н. Сердобов решил познакомиться с этим человеком. Е.Э. Виттинг сразу узнал его. В разговоре выяснилось, что оба одинаково понимают проблемы и задачи преподавания вокала. В конце беседы Е.Э. Виттинг предложил Н.Н. Сердобову место ассистента-лаборанта в его классе по совместительству с работой в Оперном театре. Предложение было принято. Это было в конце августа 1955 г.

Николай Николаевич, чрезвычайно любознательный и энергичный, быстро ознакомившись с программой обучения студентов по вокалу, многое изучив по учебникам и имея большой опыт работы на сценических площадках Советского Союза, сделал вывод о возможности своей работы в качестве преподавателя вокала.

Коллеги скептически относились к новой деятельности Н.Н. Сердобова, считая, что ему никогда не стать профессором в педагогической области. Однако так говорили люди, которые не знали Николая Николаевича и его возможности. И Н.Н. Сердобов бросил вызов судьбе. Он написал заявление ректору консерватории о разрешении сдать экзамены по курсу консерватории. Отказ. Обратился с таким же заявлением в Министерство образования и Министерство культуры. Но подобного опыта в стране не было, и уже известному в своей профессиональной деятельности человеку, народному артисту вновь отказали. Заочного вокального отделения

ни в консерватории, ни в других учреждениях образования не было.

Однако Н.Н. Сердобов продолжал искать пути к достижению великой цели. Звание, полученное к этому времени, значительно облегчило его творческую деятельность. Его часто приглашали в жюри различных конкурсов, он участвовал в совещаниях и комиссиях по проблемам музыкального искусства, выступал публично с критикой, писал рецензии — и оставался официально не имеющим высшего образования. Помог случай. В 1957 году в Белорусской консерватории был объявлен конкурс на должность преподавателя вокала. Несмотря на отсутствие высшего образования, заявление Н.Н. Сердобова приняли. Пройдена комиссия, проведены открытые занятия — и Николай Николаевич получает ожидаемую должность, обойдя своих конкурентов. Видимо, Богу было угодно дать ему возможность заниматься любимым делом в профессиональном учебном заведении.

Ведь в эти годы еще не были забыты Ф.И. Шаляпин и Л.П. Александровская, М.И. Глинка и братья А.Г. и Н.Г. Рубинштейны, не имевшие «корочки» о специальном музыкальном образовании, но давшие миру высокие образцы служения музыкальному искусству.

Таким образом Николай Николаевич стал преподавателем вокала и сценического мастерства. Его способности были задействованы в полной мере, и это позволило ему воспитать плеяду новых артистов, певцов, преподавателей. Все выпускники класса Н.Н. Сердобова по сей день благодарны своему учителю за уроки. Вскоре после официального расставания с Оперным театром (в 1960 г.) ему предложили в консерватории еще работу режиссера оперной студии, а также должность заведующего кафедрой оперной подготовки.

В звании народного артиста БССР Н.Н. Сердобов закончил свою творческую карьеру на рубеже 1950–1960-х гг.

Середина XX века — это расцвет самодеятельного творчества, достигшего высокого профессионального уровня. Газета «ЛiМ» писала: «Ни один народный праздник, ни один вечер отдыха трудящихся не обходится без выступления художественной самодеятельности. Наиболее талантливые ее участники, наверное, не уступят теперь многим профессиональным исполнителям и могут даже выступить с ними в соревновании, помериться творческими силами. Творчество любителей настолько выросло и достигло такого высокого

исполнительского уровня, что современный слушатель, который умеет отличать хорошее от плохого, с большим интересом ходит на их концерты, чем на однообразные эстрадные представления профессионалов. В Минске одним из главных центров художественной самодеятельности был Дворец культуры Белсовпрофа, который по своему местоположению в городе, материальной и финансовой базе имел самый большой «штат» самодеятельных артистов. Поэтому неудивительно, что именно здесь зародилась идея открытия Народного оперного театра. Нужен был лишь энтузиаст — руководитель, который взялся бы за это непростое дело. Вот таким энтузиастом и стал народный артист БССР Н. Сердобов».

Но без работы в опере он свою жизнь не представлял и поэтому энергично взялся за организацию народной оперной студии во Дворце культуры Белсовпрофа. В эту студию он начал подбирать любителей сольного пения — не профессионалов, но больших ценителей оперного искусства.

Н.Н. Сердобов был настоящим фанатом оперы, знал бесчисленное множество постановок, что и позволило ему постепенно сделать Дворец культуры настоящей Меккой самодеятельной оперной труппы. В этом коллективе оказались люди самых разных возрастов и профессий. Всех их объединяла безграничная любовь к оперному искусству. Создание такого коллектива было прерогативой первого секретаря ЦК Компартии Беларуси К.Т. Мазурова. Будучи на концерте во Дворце культуры Белсовпрофа, он увидел сцену из оперы в исполнении самодеятельных артистов. Ему это понравилось, и он предложил осуществлять постановку опер коллективом Дворца «целиком». Идея руководителя республики была воплощена в жизнь. Организатором коллектива стал Николай Сердобов. И главное, что было ярко выражено почти у всех участников Народного оперного театра, — восхождение на высшие уровни своего духовного и личностного становления, развитие тех способностей, которые рождают потребность во все более полной творческой самоотдаче на благо обществу. Это позволило участникам Народного оперного театра чувствовать себя личностями, необходимыми, значимыми для многих людей. Оперные спектакли и концерты посещали родственники, друзья, друзья друзей и любители оперного искусства.

Чуть позже Народный оперный театр под руководством Н.Н. Сердобова показал свои

спектакли почти во всех городах Беларуси: Гомеле, Новополоцке, Солигорске, Молодечно и др. Неоднократно постановки оперного театра Дворца культуры Белсовпрофа показывались в Москве. В столицу Советского Союза на гастроли театр выезжал на большом подъеме, все республиканские профсоюзные организации считали это делом чести и помогали собрать людей, освободить их от основной трудовой деятельности на время выступления, оказать содействие в погрузке декораций и костюмов.

В репертуар Народного оперного театра входили популярные оперы, такие как «Травиата», «Риголетто» Дж. Верди. На протяжении своей тринадцатилетней деятельности белорусский коллектив осуществил постановку многих опер (не считая отдельных сцен): «Алеко» С.В. Рахманинова, «Травиата» и «Риголетто» Дж. Верди, «Кастусь Калиновский» Д.А. Лукаса, «Царь-плотник» А. Лортцинга, «Джанни Скикки» и «Плащ» Дж. Пуччини, «Тайный брак» Д. Чимароза, «Казначейша» Б.В. Асафьева, «Слово чести» С. Монюшко, «Кот в сапогах» Ц. Кюи, «Жестокость» Б.П. Кравченко, «Надежда Светлова» И.И. Дзержинского, «Долина» Э. д'Альбера...

**Заключение.** Юбилейные даты, освещающие память о любой значимой личности, подобной народному артисту Н.Н. Сердобову, являются особым поводом к размышлением о дальнейшем развитии оперного искусства и поиска новых подходов к решению проблем в области его совершенствования.

Судьба Николая Николаевича Сердобова как человека многогранного, имеющего особое дарование как профессионального певца высокого уровня, сочетающего в себе природную артистическую многогибкость, служит ярким примером для будущего поколения профессиональных певцов и педагогов. Созданный им Народный оперный театр был действительно уникальным театром, в котором, как и в любом профессиональном театре, рождались свои таланты и были свои поклонники [1–3]. Отдавая дань Певцу и Педагогу, сегодня можно для себя каждому из тех, кто приобщается к этому виду искусства, понять, что музыкальный театр известен как одна из высших форм сценического искусства. Он способен показать многочисленные стороны жизни, глубину и красоту народных традиций, духовное состояние нации. И, конечно же, наиболее жизнеспособным является тот театр, который формируется на национальной основе.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Глазырина, Л.Д. Прошлое, настоящее и будущее: к 110-летию Н.Н. Сердобова / Л.Д. Глазырина // Мастацкая і музычная адукацыя. — 2016. — № 1(19). — С. 19–21.
2. Глазырина, Л.Д. Н.Н. Сердобов — создатель Народного оперного театра в Беларуси / Л.Д. Глазырина // Актуальные проблемы искусства: история, теория, методика: материалы IV Междунар. науч.-практ. конф., Минск, 27 окт. 2017 г. / Белорус. гос. пед. ун-т; ред-кол.: И.И. Рыжикова (отв. ред.) [и др.]. — Мин., 2017. — С. 221–223.
3. Встречи с Николаем Сердобовым / сост., авт. предисл. С.И. Колбышева. — Мин.: Бестпринт, 2011. — 74 с.

Поступила в редакцию 04.08.2025

## Фактурная плотность в современной хоровой музыке

Дубатовская О.А.

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

Новой, нетрадиционной и отличной от классических норм репрезентации вокально-хорового материала в музыке *a cappella* второй половины XX — начала XXI века явилась сонорная фактура. Сонорная фактура выражается сквозь призму имманентных свойств самой хоровой фактуры и важнейших приемов изложения, специфичных для хоровой музыки. В хоровой музыке *a cappella* она имеет свои идентификационные качества — пространственность, тембрику, плотность и полипластовость.

В исследовании рассматривается фактурная плотность сонорной хоровой музыки *a cappella* как важное идентификационное качество, актуальным аспектом в изучении которого выступает выявление взаимодействия горизонтальной или вертикальной координат фактуры, отражающее определенную закономерность ее организации. Она формируется как на основе вертикали, так и на сочетании фактурных компонентов по горизонтали (в голосе — сочетание звуков) в контексте последовательного развертывания музыкальной ткани и интенции к расширению линии до слоя и пласта в целях создания красочного пространственного звучания, отвечающего творческому замыслу композитора.

Плотность в хоровой сонорике апеллирует не только к возможностям человеческого голоса — его диапазону, выносливости, величине звуковой энергии, резонаторным свойствам, но и к целому ряду способов, обеспечивающих как разъятие целостности, так и объединение ее составляющих.

**Ключевые слова:** хоровая фактура, хоровая музыка *a cappella*, фактурная плотность.

(Искусство и культура. — 2025. — № 4(60). — С. 28–32)

## Texture Density in Modern Choral Music

Дубатовская О.А.

Образовательное учреждение «Максим Танк Белорусский государственный педагогический университет», Минск

The sonorous texture became a new, non-traditional and different from classical norms of representation of vocal-choral material in a *cappella* music of the second half of the 20th — early 21st century. The sonorous texture is revealed through the prism of the immanent properties of the choral texture itself and the most important presentation techniques specific to choral music. In a *cappella* choral music, it has its own identifying qualities — spatiality, timbre, density and polyplastism.

The article examines the texture density of sonorous choral music *a cappella* as an important identifying quality, an important aspect in the study of which is the identification of the interaction of horizontal or vertical coordinates of the texture, reflecting a certain pattern of its organization. It is formed both on the basis of the vertical and on the combination of textural components horizontally (in the voice, a combination of sounds) in the context of the consistent unfolding of the musical fabric and the intention to expand the line up to a layer and a stratum in order to create a colorful spatial sound that meets the creative concept of the composer.

Density in choral sonorics appeals not only to the capabilities of the human voice — its range, endurance, the amount of sound energy, resonant properties, but also to a whole range of methods that ensure both the dissection of integrity and the unification of its components.

**Key words:** choral texture, *a cappella* choral music, texture density.

(Art and Cultur. — 2025. — № 4(60). — P. 28–32)

Новой, нетрадиционной и отличной от классических норм репрезентации вокально-хорового материала в музыке *a cappella* второй половины XX — начала XXI века явились сонорная фактура. Сонорная фактура в хоровой музыке *a cappella* обладает своими идентификационными качествами — пространственностью, тембрикой, плотностью и полипластовостью, которые позволяют выделить этот тип фактуры в новый, не имеющий аналогов.

В современном музыковедении сложились различные точки зрения относительно генезиса сонорной музыки, и соответственно ее фактурных типов. Ю. Холопов видит корни явления в романтической гармонии, Т. Магницкая — во «французской спектральной школе, создающей композиции из “неслышимого мира обертонов”» и т.п. [1]. Многочисленные описания и типологии сонорики (А. Маклыгина, И. Никольской, Л. Дьячковой, К. Болашвили, Т. Красниковой), а также ее понимание с разных позиций — композиторской техники (Ю. Хоминьский), звукоткани (Х. Лахенманн), тембриники (Ф. Караев) неизбежно связаны с классификацией сонорных форм фактуры, где за основу берутся разные критерии — высота, плотность, степень представленности компонентов и проч. Другими словами, единства в этом вопросе пока нет, как и не используется для рассмотрения в каком-либо объеме хороведческий аспект сочинений.

Цель статьи — раскрытие и анализ компонентов фактурной плотности в контексте сонорики в современной музыке, представленных в горизонтальной и вертикальной проекциях.

Фактурная плотность является важнейшим параметром хоровой сонорики в Новейшей музыке, имеет два критерия и трактуется как тембрально-различимая и тембрально-неразличимая звучности. Фактурная плотность апеллирует к степени дифференцированности звукового амбитуса, звуковысотного материала, регистрам, вокальным возможностям человеческого голоса. Известно, что использование крайних звуков диапазона, то есть самого нижнего и самого верхнего регистров человеческого голоса, не дает возможности четкой звуковой фиксации тона и применяется композиторами в связи с решением конкретных эстетических и семантических задач. Отдельно следует отметить, что конкретизация семантического значения регистра в хоровой музыке возможна при условии достаточной тембрально-звуковой наполненности вертикали. Использование крайних регистров, без участия среднего, является одним из главных

признаков фактурной разреженности. Также становится характерным уплотнение нижнего и верхнего регистров за счет интервального заполнения вертикали. Исходя из вышесказанного следует обращать внимание на соотношение плотности и разреженности при анализе современной хоровой фактуры, которое может нести не только смысловую, но и конструктивную нагрузку.

**Горизонтальная фактурная плотность.** Параметр фактурной плотности в современной хоровой музыке *a cappella* проявляется себя в горизонтальной и вертикальной координатах. *Горизонтальная плотность* заключается в равномерности (несменяемости) или неравномерности наполнения музыкального времени (изменения начального качества звучности — постепенной мутацией его в его же пределах или плавным либо скачковым переходом в новое качество; с равномерной или неравномерной скоростью изменений) [2]. Свойство плотности определяется высотой, динамикой, артикуляцией, ритмикой, интервальным соотношением голосов, тембровой составляющей. В одновременности может звучать не одна линия либо точка, а две или несколько; «кипящий» поток может противопоставляться двум или нескольким простым линиям на фоне тихо растущего («расползающегося») неровного по своим непрерывно меняющимся контурам « пятна ». Коррелятом фактурной плотности выступает фактурная разреженность [3].

**Вертикальная фактурная плотность.** *Вертикальная плотность* фактуры в современных хорах *a cappella* определяется высокой степенью одновременного сочетания и тембральной наполненностью хоровых голосов. Механизмы создания плотностной ткани в вертикальном измерении хоровых фактурных форм включают действие следующих параметров: регистровое положение голосов (полное или частичное заполнение пласти), тесное интервальное соотношение голосов, динамическое и ритмическое единство, общая артикуляция и тембриника. Например, хоровая фактура хора «З глыбіні я клічу...» В. Кузнецова представлена в широком смысле сонорикой в форме колористики на основе гармонии. Для строения фактуры этого хора в ее вертикальном срезе характерно близкое расположение голосов, которое строится на разном интервальном сочетании. Здесь использованы разные принципы строения звуковой ткани, присущие знаменному роспеву и супермногоголосию, а также драматургическое распределение материала — хоровые

вставки сменяются сольными, что в определенной степени является респонсорной фактурой. Сочетание гармонической и монодийной фактур, исон служат колористическим целям.

Главный вектор фактурного развития хора «З глыбіні я клічу...» — уплотнение по вертикали. В начале сочинения (т. 1) фактура представлена сочетанием двух фактурных линий. Первая линия — октавное удвоение фрагмента стилизованного знаменного роспева, вторая — октавное удвоение исона (периодически повторяющегося звука). Далее на фоне застывшей хоровой вертикали (т. 1), образующей гармонию, звучит соло баритона, переходящее (т. 2) в *divisi* в партиях альта и баса. Терцовое удвоение первой фактурной линии, таким образом,

разрывает партию на две структурные фактурные единицы. Такой же процесс происходит и в двух других партиях. Эта тенденция к уплотнению фактуры по вертикали создает условия для «прорисовки» мелодической линии в партиях сопрано и баса, что приближает ее к гомофонно-гармонической фактуре. Постепенно происходит уплотнение и видоизменение первоначальных фактурных линий: первая охватывает весь диапазон хора, вторая трансформируется в хоровой пласт, также имеющий в основе гармонический склад. Обе фактурные линии опираются на диссонансное зерно — одновременное сочетание секундовых соотношений, где важнейшим средством уплотнения и насыщения звуковой ткани выступает

Пример № 1. В. Кузнецов. З глыбіні я клічу...

Пример № 2. К. Пендерецкий. Utreanya. Irmos

*divisi*. Таким образом, хор «З глыбіні я клічущі...» демонстрирует фактурную плотность на базе гармонии (пример № 1).

Теперь рассмотрим с позиций фактурной плотности соотношение вертикальной и горизонтальной координат. В качестве примера обратимся к хору «*Irmos*» К. Пендерецкого из «*Utreanya*» (пример № 2).

**Взаимодействие фактурных координат.** Здесь в основе фактурного процесса лежит взаимодействие вертикали и горизонтали путем смены одной фактурной формы и ее варианта на другую, что динамизирует фактурное развитие. С самого начала хора (1–2 тт.) фактура представлена сонорной полосой. Хор звучит в тихой динамике, низкой и средней tessiture с единой ритмической и артикуляционной организацией. Плотная вертикальная фактурная координата (клuster) сменяется утолщенной линией, провоцируя эффект затухания. Контрастом выступает микрополифонический пласт при сохранении tessitурных условий партий. Фактурная плотность в нем создается посредством микровременной разобщенности ритмической и артикуляционной составляющих, образуя тембрально-неразличимую субстанцию.

В первой цифре звучит шестиголосный «хор» партии альта, его диапазон (*gis* – *es*<sup>2</sup>), что свидетельствует о регистровой плотности голосов. Затем при вступлении партий тенора этот женский пласт «получает», с одной стороны, нижний регистр звучания пласта, а с другой — новую тембральную окраску мужских голосов. Появление нового текста у партий тенора не разрушает основную идею создания сонорного пласта.

Особого внимания заслуживает соотношение фактурной плотности и разреженности внутри развивающегося раздела (ц. 4). Здесь доминирует микрополифоническая фактура в 24-голосном хоре с относительно нешироким диапазоном для такого состава (*D-ges*<sup>2</sup>) и в постепенном динамическом нарастании. Контрастом выступает фактурное разряжение на *subito piano* в партии альта у двух хоров. Внезапное вторжение полнозвучного *tutti* с последующей сменой на более мощную динамическую фактурную волну направлено на создание красочного эффекта сопоставления света–тени.

Также в создании фактурной плотности микрополифонического звукового поля «*Irmos*» важным фактором выступает текст и временной интервал вступления хоровых голосов. Текстовая строка представляет собой отправную точку и эмоциональный посыл для развертывания всей звуковой ткани. Динамика

фактурных смен хора основана на чередовании вертикали и горизонтали и направлена от одновременного произнесения текста (псалмодирование) всеми хоровыми партиями к постепенному утолщению фактурной линии путем постепенного соединения голосов. Кульминационным моментом в достижении плотности в горизонтальном аспекте «*Irmos*» является максимальное регистровое сближение голосов и их дифференцированная ритмическая организация, что создает густую тембральную звучность.

В данном произведении процесс уплотнения фактуры связан с одновременным взаимодействием сонорных линий и полос, потоков и сонорных конструкций и т.д. Большое количество хоровых партий (до 24 голосов) говорит об использовании широкого вокального диапазона в произведении, о наличии огромного спектра регистровых возможностей звучания, а также достижении динамического разнообразия в решении новых тембровых красок как всего хора, так и каждой партии в отдельности.

**Фактурная плотность и музыкальные средства выразительности.** Параметр фактурной плотности должен рассматриваться в контексте использования различных средств выразительности. Как фактурная идея, плотность в вокально-хоровой музыке контактирует с динамикой, артикуляцией, драматургией, техникой письма. В различных стилевых условиях сонорная фактура изобилует разнообразием средств создания красочного и чувственного звучания, способного передать всё богатство образной сферы сочинения. Рассмотрим снова сочинение В. Кузнецова «З глыбіні я клічущі...», где автор обращается к традициям знаменного *роспева*, формирующими сонорную фактурную плотность. Круг явлений хоровой культуры, с которыми можно проследить связи хора В. Кузнецова, включает в себя течение Новой духовной музыки, с одной стороны, и западноевропейский музыкальный авангард, с другой стороны. При этом оба художественных направления ориентированы на «диалог эпох» [4] — возрождение традиционных жанров, а вместе с ними — фактурных формул, мелодических типов, как духовных вневременных символов в контексте современной стилистики. Хор «З глыбіні я клічущі...» написан для смешанного четырехголосного хора с *divisi* и сolo баритона. Диапазон хора традиционный — две с половиной октавы (*H-d*<sup>2</sup>). Здесь специфично его постепенное расширение вместе с развертыванием музыкального материала. Особенно заметно это в партиях альта

и баса, где диапазон составляет малую терцию. Для воссоздания стиля знаменного роспева голосоведение специфично, однако для многоголосной хоровой музыки строение мелодических линий путем только поступенного движения во всех голосах является не совсем обычным. Особенно это затрагивает партию баса, которая привычно служит обозначению гармонической функциональности. Здесь при весьма скромном диапазоне имеется ярко выраженный фактурный рисунок в виде икона. Также следует отметить мелодическую линию партий сопрано и тенора, ограниченный диапазон и неудобные tessituraные условия (низкий регистр) в плотной фактуре элиминируют мелодическую функцию голосов. В начале произведения голоса располагаются подобно знаменному роспеву с иконом в октавном удвоении. По мере развития путем возникновения *divisi* происходит обогащение материала в двух направлениях – уплотнение фактуры с наделением ее сонорными свойствами и расширение диапазона в драматургических целях. В фактуре сочинения большое внимание отводится эстетическому компоненту: «простота» в распределении голосов, семантизируемая прозрачностью и воздушностью звучности, постепенно трансформируется в уплотненную ткань за счет включения диссонансов, динамического нарастания и повышения tessitura у солиста в хоровых вставках, и текст ограничивает временной отрезок их звучания.

В целом специфика плотности в современной хоровой фактуре *a cappella* определяется взаимодействием разных типов сонорики, включающей колористику как отдельный и равноправный тип, строением фактуры (вертикаль, горизонталь), артикуляцией, динамикой на основе конкретной фактурной концепции. Среди длящихся форм вместо «линий» и «полос» нередко возникают «клубящиеся», «бурлящие», шумно (или наоборот тихо) несущиеся «потоки» – узкие (от «линий») или широкие (от «полос»). Частный случай «потоков» – струящиеся в неопределенных и неуловимых контурах алеаторические потоки [2]. Отсюда определяющим фактурную плотность началом выступает подчинение голосов

темброво-регистровому, метроритмическому, фоническому и артикуляционному фактограм на основе принципа монады (согласно Н. Бугаеву, монада есть «целое, неделимое, единое, неизменное и себе равное начало при всех возможных отношениях к другим монадам и к себе самой», то есть «то, что в целом ряде изменений остается неизменным») [5].

Различия в вертикальной и горизонтальной плотности хоровой фактуры *a cappella* зависят от сочетания хоровых голосов, вокально-хорового тембра голосов, способа презентации звукового материала (вертикаль–горизонталь, аккорд–линия), артикуляции, регистра, tessitura и размещения звукового материала в звуковом пространстве. Аппликация различных свойств плотности на разнообразные фактурные формы дает новые звуковые краски, смыслы, музыкальные реалии в целом.

**Заключение.** В основе фактурной драматургии хоров *a cappella* лежит, как правило, принцип комплементарности, благодаря чему хоровая фактурная плотность предстает как внутренне организованная целостность, обладающая своими собственными атрибутами – регистровыми возможностями человеческого голоса, динамикой плотности за счет *divisi* и расширения диапазона и размерностью чередования сонорных пластов, где регулятором выступает движение от монодии к супермногоголосию, от одного типа фактурной плотности к другому типу и т.д.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Магницкая, Т.Н. Принципы функционального взаимодействия голосов в полимелодической ткани струнных квартетов (к теории музыкальной фактуры): автореф. дис ... канд. искусствоведения: 17.00.02 / Магницкая Татьяна Николаевна; Гос. муз. пед. ин-т. – М., 1985. – 25 с.
2. Холопов, Ю.Н. Гармония. Практический курс: в 2 ч. / Ю.Н. Холопов. – М.: Композитор, 2003. – Ч. 2. – 624 с.
3. Дубатовская, О.А. Фактура хоровой музыки *a cappella* последней трети XX – начала XXI века / О.А. Дубатовская. – Мн.: ИВЦ Минфина, 2020. – 156 с.
4. Васильева, Н.Э. Хоровое творчество Альфреда Шнитке: проблемы фактуры: автореф. дис ... канд. искусствоведения: 17.00.02 / Васильева Надежда Эммануиловна; С.-Петерб. гос. консерватория им. Н.А. Римского-Корсакова. – СПб., 2000. – 24 с.
5. Бугаев, Н.В. Основы эволюционной монадологии: [Реферат, чит. в заседании Моск. психол. о-ва] / Н.В. Бугаев. – М.: Типо-лит. т-ва И.Н. Кушнерев и К, 1893. – 19 с.

Поступила в редакцию 12.09.2025

УДК 534.3:78:7.05:159.937

## **Звуковой ландшафт в формировании новой динамики восприятия искусства**

**Жукова О.М.**

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

Звук представляет собой уникальное явление природы, несущее в себе источник понимания окружающего мира. Звуки природы, первоначально воспринимаемые как фоновая среда, постепенно стали самостоятельным художественным и музыкальным материалом. Их потенциал раскрывается в широком спектре направлений: создании эмоционального акустического пространства, формировании новой динамики восприятия искусства, терапевтическом эффекте.

Совокупность всех звуков природы в искусствоведении определена термином «звуковой ландшафт». Изучение звукового ландшафта как формы искусства является важным аспектом данного исследования. Современные художники и композиторы все чаще обращаются к звуковому ландшафту как к способу расширения границ искусства. Он используется в перформансах, музейных экспозициях, архитектурных проектах и цифровых медиа, где звук природы становится неотъемлемой частью художественного высказывания. Автором звуковой ландшафт понимается как связующее звено между произведением искусства и человеком, пространством и восприятием, природой и культурой.

**Ключевые слова:** звуковой ландшафт, художественное восприятие, искусство, акустическое пространство, звуковое искусство, саунд-арт.

(Искусство и культура. — 2025. — № 4(60). — С. 33–37)

## **Soundscape in Shaping a New Dynamics of Art Perception**

**Zhukova O.M.**

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

*Sound is a unique phenomenon of nature, carrying within it a source of understanding the surrounding world. Natural sounds, initially perceived as a background environment, have gradually evolved into independent artistic and musical material. Their potential unfolds across a wide range of directions: the creation of emotional acoustic spaces, the shaping of a new dynamics of art perception, and their therapeutic effect.*

*The totality of natural sounds in art studies is defined by the term of soundscape. The exploration of the soundscape as a form of art is a key aspect of the research presented in this article. Contemporary artists and composers increasingly turn to the soundscape as a means of expanding the boundaries of artistic expression. It is employed in performances, museum exhibitions, architectural projects, and digital media, where the sounds of nature become an integral part of the artistic statement. In the article, the soundscape is viewed as a connecting link between the artwork and the human being, between space and perception, between nature and culture.*

**Key words:** soundscape, artistic perception, art, acoustic space, sound-art.

(Art and Cultur. — 2025. — № 4(60). — P. 33–37)

Современное звуковое пространство чрезвычайно насыщено. Звуки природы не только включаются в музыкальные произведения путем имитации, но и служат основой для создания самостоятельных акустических композиций и аудиосреды, формирующей новые

формы художественного восприятия искусства. В условиях постмедиийной культуры звуки природы перестают быть лишь объектом подражания — они становятся проводником в выражении художниками/творцами своих идей, эмоций и философских концепций.

Адрес для корреспонденции: e-mail: o.zhukova71@yandex.ru — О.М. Жукова

Потенциал природных звуков также проявляется в создании эмоциональной атмосферы и терапевтического эффекта, что касается не только физиологии восприятия. Их возможности заключены в художественной силе композиции, где слушатель выступает уже как соавтор звукового произведения. С точки зрения искусствоведения, звуки природы являются основой для формирования новой эстетики, объединяющей полифонию звукового ландшафта и визуальный опыт пространства.

Изучение звукового ландшафта как формы искусства становится актуальным в связи с расширением границ художественного восприятия и стремлением к созданию многосенсорного опыта, в котором звук играет уже не вспомогательную, а самостоятельную роль. Особое внимание также обусловлено ростом интереса к экологическим и психоэмоциональным аспектам восприятия: звуки природы, урбанистической среды или цифровых текстур способны не только усиливать художественное воздействие, но и вызывать глубокие ассоциативные реакции, влияя на память, настроение и телесное ощущение пространства. Это делает звуковой ландшафт неотъемлемой частью современного художественного языка, открывающего новые формы диалога между произведением и зрителем. Исследованию звуков природы и звукового ландшафта посвящены работы Р.М. Шафера, Б. Краузе, Б. Труакса и Х. Вестеркамп, Ю.С. Овчинниковой, Е.В. Лисовой. Продолжение исследований в данной области открывает новые возможности для рассмотрения звукового ландшафта в контексте новых композиционных стратегий, способных обогатить как академическую мысль, так и практику звукотерапии.

Цель статьи — раскрытие роли звукового ландшафта в формировании новой динамики восприятия искусства.

**Изучение звукового ландшафта как формы искусства** предполагает анализ его компонентов (геофония — звуки природы, антропофония — звуки, издаваемые человеком, биофония — звуки живых существ), их взаимодействия и общего воздействия на восприятие человеком окружающего пространства. Термин *звуковой ландшафт* (soundscape) введен в научный оборот в конце XX века канадским композитором Р.М. Шафером в работе «Настройка мира» («The Tuning of the World», 1977) и определяется им как «совокупность всех звуков, достигающих человеческого слуха в данное время в данном месте» [1, с. 36]. Р.М. Шафер ставит вопрос об осознанном восприятии звукового окружения, его влиянии на человеческую психику

и необходимости сохранения акустической экологии. Этот труд является отправной точкой для многих искусствоведов, изучающих природные звуки в контексте современной культуры. Звучание окружающего пространства рассматривается композитором в художественном ракурсе, а человек видится соучастником процесса рождения музыкального произведения: «Мир в каком-то смысле представляет собой большую музыкальную композицию, которая продолжается все время... Мы же все композиторы, создатели этого огромного, чудесного произведения... И мы по нашему усмотрению можем или улучшить его, или разрушить, можем добавить больше шумов или больше красивых звуков» [2, с. 38].

В изучении типологии и структуры звуковых ландшафтов особое значение имеют материалы известного музыканта, пионера электронной музыки и полевой записи Б. Краузе, который продолжил и расширил исследования Р.М. Шафера. Более сорока лет Б. Краузе посвятил звукозаписи голосов природы. В своих работах исследователь также выделяет три основные категории звучащего мира планеты. Первая — геофония, включающая звуки природных стихий и геофизического происхождения, такие как шум ветра, шелест деревьев, плеск волн и другие явления. Вторая — биофония, охватывающая акустические проявления живой природы: насекомых, птиц, млекопитающих, рептилий и иных представителей фауны. В монографии Б. Краузе «Великий оркестр животных» («The Great Animal Orchestra», 2012) биофония представлена как «естественная, гармонически организованная система звукового взаимодействия животных, основанная на принципах симбиотического сосуществования и сопоставимая по своей согласованности со звучанием инструментов в оркестре» [3, с. 128]. Третья категория — антропофония, то есть звуки, создаваемые человеком. По мнению ученого, данная категория подразделяется на «контролируемый звук», к которому относятся музыка, театральные постановки и другие формы художественного выражения, и «неконтролируемый» или хаотичный звук, представленный разнообразными шумами, включая электромеханические [3]. В отличие от Р.М. Шафера, этот исследователь более детально переосмыслил третью категорию, определяя степень участия человека в создании звуков.

В работе канадского композитора Б. Труакса «Акустическая коммуникация» («Acoustic Communication», 1984) звук рассматривается как форма коммуникации и носитель

информации, а звуковое окружение — как ключевой фактор, обуславливающий восприятие человеком пространства. Автор резюмирует, что природные звуки не только передают сведения о состоянии окружающей среды, но и структурируют наше пространственное восприятие, формируя у слушателя общую картину звукового ландшафта [4].

Развивая идеи Р. М. Шафера, канадский композитор и звуковой художник немецкого происхождения Х. Вестеркамп в книге «Слушание и звукообразование: исследование музыки как звуковой среды» (*“Listening and Soundmaking: A Study of Music-as-Environment”*, 2018) акцентирует внимание на активной роли слушателя в процессе формирования звукового ландшафта. Х. Вестеркамп подчеркивает значимость практики «глубокого слушания» как способа осознанного восприятия и критической оценки звукового окружения, при котором слушатель становится не пассивным наблюдателем, а соучастником и соавтором акустического пространства [5].

Подходы Б. Труакса и Х. Вестеркамп взаимно дополняют друг друга, образуя целостное представление о звуковом ландшафте как о динамичной системе, в которой восприятие пространства и его акустическая организация находятся в постоянном взаимодействии. Если Б. Труакс подтверждает то, что звуки среды несут информацию и структурируют пространственное восприятие, то Х. Вестеркамп заявляет об активной, творческой роли слушателя, который не только интерпретирует, но и соучастует в формировании звуковой среды. В совокупности эти идеи позволяют воспринимать звуковой ландшафт как результат непрерывного диалога между акустическим окружением и человеком, где восприятие пространства становится результатом внешних звуковых сигналов и внутренней активности слушателя.

Актуальный подход к изучению звукового ландшафта предлагает российский ученый Ю.С. Овчинникова. В работе «Изучение звуковых ландшафтов как необходимый компонент музыкального и культурологического образования» рассматривается звуковой ландшафт как важный элемент формирования слуховой культуры и музыкального восприятия. Автором подчеркивается значение акустической экологии — дисциплины, изучающей взаимодействие человека со звуками окружающей среды. Ю.С. Овчинникова предлагает педагогические методы «очищения слуха» и развития рефлексивного восприятия звуков природы, включая традиционную музыку народов мира [6, с. 14].

Исследование носит прикладной характер и ориентировано на музыкальное и культурологическое образование в контексте устойчивого развития социума и здоровья человека.

Изучение звуков природы и звукового ландшафта в Беларуси постепенно набирает актуальность в ракурсе экологической эстетики, музыкального образования и междисциплинарных гуманитарных исследований. Белорусский искусствовед З.Я. Можейко не использует термин «звуковой ландшафт». Однако ее полевые записи и научные выводы внесли весомый вклад в область аудиовизуальной культурной антропологии. Научные изыскания З.Я. Можейко, посвященные фиксации аутентичных фольклорных проявлений, стали основой для создания в белорусском кинематографе антропологического (этномузыкального) фильма [7]. Современный белорусский исследователь Е.В. Лисова в рамках экологического направления музыкального искусства останавливается на имитации звуков города в композиторском творчестве. Фокусируя внимание на анализе музыкальных произведений Г. Гореловой, она раскрывает суть творческой позиции отечественного композитора. Запечатленные звуковые ландшафты современного города Минска в ее творчестве, по мнению ученого, «сочетают в себе опосредованную фиксацию шума, движения, гудящей суеты и сентиментальные остановки, задумчивое вслушивание в мелодию городских часов» [8, с. 306].

Современные исследования в области экоурбанистики демонстрируют возрастающий интерес к изучению взаимосвязи между акустической средой города и состоянием городской биоты. Показательным примером является работа «Звуковой ландшафт города и биоразнообразие», опубликованная в журнале «Экоурбанист» [9], выполненная в сотрудничестве белорусских и российских специалистов. При этом применялся комплексный междисциплинарный подход, объединяющий методы экологии, урбанистики и акустики. Результаты подтвердили, что звуковой ландшафт является значимым экологическим фактором, влияющим на качество жизни человека. Полученные данные открывают перспективы для прогнозирования воздействия различных типов звуков на живые организмы и психоэмоциональное состояние человека. Наряду с этим в сферу научных интересов искусствоведов входит привлечение внимания к проблеме охраны звуковых ландшафтов и формирование ответственного отношения к акустическому наследию.

**Звуковые ландшафты в саунд-арте.** Искусствоведческий подход к изучению звукового ландшафта открывает широкие перспективы для анализа как антропогенных, так и природных акустических явлений. Исследование влияния природных звуков на человека с позиций искусствознания объединяет эстетические, культурные, экологические и технологические аспекты, что способствует более глубокому пониманию роли звука в формировании пространственного восприятия. Искусствоведы анализируют процесс трансформации природных звуков в музыкальные образы и их влияние на эмоциональное воздействие музыки. В этом контексте значимыми являются работы, посвященные экоакустике. Следует вернуться к книге Б. Краузе «Великий оркестр животных: в поисках истоков музыки в диких уголках мира». Автор дает описание своего многолетнего опыта биоакустических исследований, фиксируя звуковые ландшафты различных экосистем и концентрируя внимание на том, «как бесчисленные голоса и ритмы мира природы образовали основу, из которой возникло наше собственное музыкальное выражение» [3, с. 105]. В труде поднимается проблема необходимости сохранения акустического разнообразия природы как важнейшего компонента экологического равновесия. Б. Краузе предполагает, что «звук, обладая свойством глубокого внутреннего, прямого и физического влияния на человека, возможно, является самым мощным средством воздействия на органы чувств» [3, с. 128].

Анализ процесса воздействия природных звуков на человека открывает широкие возможности для исследования, объединяя эстетические, культурные, экологические и технологические аспекты. Это позволяет лучше понять роль звука в формировании восприятия искусства. Эффект от прослушивания музыкальных произведений, включающих звуки природы, «выходит далеко за рамки простого эстетического удовольствия, так как выявлено их терапевтическое влияние на человека» [10].

Современные технологии помогают записывать и манипулировать природными звуками, создавая новые способы музыкального выражения. Форма искусства, в которой звук является основным средством выражения, имеет название саунд-арт или звуковое искусство. Природные звуки могут быть использованы в саунд-арте как самостоятельный материал или в сочетании с другими звуками, благодаря чему разрабатываются уникальные акустические ландшафты. В саунд-арте произведениях они могут выполнять

разные функции: эстетическую, символическую, эмоциональную, экспериментальную. В рамках этих функций звуки природы способны передавать красоту и гармонию окружающей среды, вызывать ассоциации, связанные с природой, временем года, состоянием души, погружать слушателя в атмосферу спокойствия, тревоги или медитативного созерцания, служить основой для обработки, трансформации и наложения электронных эффектов, что рождает новые, ранее не существовавшие звуковые формы. В саунд-арте такие звуки могут быть записаны в «чистом» виде или подвергнуты глубокой обработке: растяжению, фильтрации, грануляции. Так, привычные шумы дождя или ветра превращаются в абстрактные звуковые текстуры, которые сложно распознать, но они сохраняют органичность и связь с природным источником. В итоге природные звуки становятся художественным материалом, который способен формировать пространство восприятия и вызывать у слушателя новые чувственные и интеллектуальные переживания.

Создание саунд-арта произведений ориентировано на научные достижения в области психоакустики, которая, исследуя связь между физическими характеристиками звуковых волн и субъективными ощущениями человека, формирует в его сознании целостный звуковой образ. Например, спектральная плотность дождевых шумов (500–2000 Гц) оптимальна для достижения состояния расслабленного внимания. В искусствоведческом ключе это соотносится с концептом «художественной эмпатии» — когда звук не просто фон, а арт-объект, стимулирующий глубокое эмоциональное сопричастие. Саунд-артисты часто экспериментируют со звуком, предлагаая новые и необычные звуковые ландшафты. Звуковое искусство сегодня выходит за пределы чисто акустического восприятия и активно обращается к многосенсорным стратегиям воздействия. Одним из ключевых направлений развития современного саунд-арта является стремление к созданию многосенсорного опыта, в котором звук перестает быть изолированным феноменом и интегрируется в более широкий спектр чувственного восприятия. Использование многоканальных систем и пространственной акустики погружает зрителя в звуковую среду с эффектом присутствия и особым звуковым ландшафтом. Примером может служить выставка-инсталляция «Небо. Река», организованная в Доме экспериментального искусства —

DEI (Минск, 2025). Звуковое восприятие в таких проектах часто дополняется визуальными элементами: световыми проекциями, видеоартом или архитектурными конструкциями, которые усиливают воздействие и формируют синестетический опыт. Важную роль играют и тактильные ощущения, возникающие благодаря вибрациям низких частот или применению специальных устройств, позволяющих «ощутить» звук телом.

**Заключение.** В контексте искусствоведения звуковой ландшафт рассматривается и как акустическое сопровождение, и как самостоятельная эстетическая категория, способная формировать смысловое и эмоциональное пространство произведения. Он становится частью художественного языка, где звук приобретает символическую и композиционную функцию, взаимодействуя с визуальными и пространственными элементами. Звуковая среда формирует новые способы восприятия, выходящие за рамки традиционного понимания искусства.

В контексте саунд-арта звуковые ландшафты приобретают особое значение: они становятся инструментом создания пространств, где зритель вовлекается в процесс не только на уровне слухового восприятия, но и через комплексное взаимодействие с визуальными, тактильными и кинестетическими элементами. Таким образом, посредством звукового ландшафта складывается новая динамика художественного опыта, в которой границы между искусством и реальностью размываются, а сам зритель превращается в активного участника

художественного процесса. Звуковые ландшафты можно рассматривать как ключевой фактор в развитии современного искусства, расширяющий его выразительные возможности.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Schafer, R.M. Soundscape. The Tuning of the World / R.M. Schafer. — Rochester: Destiny Books, 1977. — 301 p.
2. Schafer, R.M. Ear Cleaning. Notes for an Experimental Music Course / R.M. Schafer. — Toronto: Clark & Cruickshank, 1967. — 46 p.
3. Krause, B. The Great Animal Orchestra: Finding the Origins of Music in the World's Wild Places / B. Krause. — New York: Little, Brown and Company, 2012. — 284 p.
4. Truax, B. Acoustic Communication / B. Truax. — Norwood, New Jersey: Ablex Publishing Corporation, 1984. — P. 206–207.
5. Westerkamp, H. Soundscape Composition: Linking Inner and Outer Worlds / H. Westerkamp. — URL: <https://hildegardewesterkamp.ca> (date of access: 03.09.2025).
6. Овчинникова, Ю.С. Изучение звуковых ландшафтов как необходимый компонент музыкального и культурологического образования: актуальные проблемы и педагогический инструментарий / Ю.С. Овчинникова // Вестник кафедры ЮНЕСКО «Музыкальное искусство и образование». — 2017. — № 3. — С. 13–26.
7. Можейко, З.Я. Экология традиционной народно-музыкальной культуры: нематериальная культура Беларуси в свете социально-экологических проблем / З.Я. Можейко. — Мин.: Беларус. наука, 2011. — 147 с.
8. Лисова, Е.В. Звуки города в композиторском творчестве / Е.В. Лисова // Культура Беларусь: реалии современности: VIII Междунар. науч.-практ. конф., посвящ. Году малой родины в Респ. Беларусь, Минск, 10 окт. 2019 г.: сб. науч. ст. / М-во культуры Респ. Беларусь, Белорус. гос. ун-т культуры и искусств; редкол.: А.А. Корбут (пред.) [и др.]. — Мин.: БГУКИ, 2019. — С. 304–310.
9. Звуковой ландшафт города и биоразнообразие // Экоурбанист. — URL: <https://ecourbanist.ru/ecosystem-serv/zvukovoj-landshaft-goroda-i-bioraznoobrazie/> (дата обращения: 11.09.2025).
10. Жукова, О.М. Интеграция звуков природы в музыкальное искусство XX–XXI веков / О.М. Жукова // Культура: открытый формат: междунар. заоч. науч. конф., Минск, 19 июня 2025 г. / Белорус. гос. ун-т культуры и искусств. — URL: <https://share.google/z7sULTsAM2AhP13nJ> (дата обращения: 11.09.2025).

Поступила в редакцию 23.09.2025

## Выставка «Героини» – художественное кураторское исследование историй женщин во время Второй мировой войны

*Кенигсберг Е.Я.*

Учреждение образования «Белорусская государственная академия искусств», Минск

С 31 марта 2025 по январь 2026 года в Музее дизайна в Холоне (Израиль) экспонируется кураторская выставка-исследование Яары Кейдар «Героини». Куратор рассматривает историю моды и одежды через призму Второй мировой войны. Идея выставки возникла благодаря наперстку, принадлежавшему одной из переживших Холокост женщин, чьи навыки шитья спасли ей жизнь во время войны. Яара Кейдар на протяжении ряда лет проводила исследования, в ходе которых были найдены рассказы о том, как мода и одежда дают силу в самые темные моменты. Желание сохранить человеческое достоинство, часто вопреки всему, проявилось в рассказах о находчивости, инициативе и мужестве. До, во время и после Второй мировой войны женщины импровизировали одежду, аксессуары и украшения из любых материалов, которые они могли найти. Мода дала толчок творчеству, став способом выражения эмоций, передачи сообщений, разделения забот и преодоления глубокой неопределенности. В экспонируемых предметах заложена сила человеческого духа. Выставка «Героини» – исследование роли одежды и нарядов в историях женщин, которые нашли способы ориентироваться в военной реальности, сохранять свою человечность и надеяться вопреки всем невзгодам. На выставке представлены десятки полных ансамблей, сотни аксессуаров, а также видеоматериалы, позволяющие воспринять историю женщин во время Второй мировой войны.

**Ключевые слова:** выставка, куратор, исследование, Музей дизайна в Холоне, Вторая мировая война, мода.

(Искусство и культура. — 2025. — № 4(60). — С. 38–43)

## The Exhibition “Heroines”, an Art Curatorial Exploration of Women’s Stories during World War II

*Kenigsberg E.Ya.*

Education Establishment “Belarusian State Academy of Arts”, Minsk

Yaara Keidar’s curatorial research exhibition “Heroines” is on display at the Design Museum of Holon, Israel from March 31, 2025 to January 2026. The curator explores the history of fashion and clothing through the lens of World War II. The idea for the exhibition came from a thimble which belonged to a Holocaust survivor whose sewing skills saved her life during the war. Yaara Keidar has been researching for a number of years, finding stories of how fashion and clothing give strength in the darkest moments. The desire to maintain human dignity, often against all odds, was evident in stories of resourcefulness, initiative and courage. Before, during and after World War II, women improvised clothing, accessories and jewelry from whatever materials they could find. Fashion fueled creativity, becoming a way to express emotions, convey messages, share concerns and overcome deep uncertainties. The power of the human spirit is embedded in the exhibited objects. The exhibition “Heroines” is an exploration of the role of clothing and attire in the stories of women who found ways to navigate the military reality, maintain their humanity and hope against all odds. The exhibition features dozens of complete ensembles, hundreds of accessories, and video footage to help perceive the stories of women during World War II.

**Key words:** exhibition, curator, research, the Design Museum of Holon, World War II, fashion.

(Art and Cultur. — 2025. — № 4(60). — P. 38–43)

В последний день марта 2025 года в Музее дизайна в Холоне (Израиль) открылась выставка «Героини» — художественное кураторское исследование историй женщин во время Второй мировой войны, задуманное и осуществленное историком моды и куратором Яарой Кейдар в сотрудничестве с ведущими культурными учреждениями Израиля и мира.

Выставка «Героини», разбитая на ряд сообщающихся тематических блоков, охватывает весь музей, сопровождаясь специально подобранными световыми и звуковыми работами, которые превращают посещение в прогулку по параллельному историческому измерению. Куратор Яара Кейдар решила собрать воедино историю, касающиеся Холокоста и Второй мировой войны, и через них рассказать истории героизма женщин, использовавших одежду, моду и внешний вид, чтобы сохранить оптимизм и свою человечность даже в самых суровых условиях.

«История моей семьи всегда заставляла меня думать, что Вторая мировая война — не та тема, которую следует затрагивать в моей области, — утверждает Яара Кейдар, — но жизнь заставила меня отправиться в путешествие, следя за вдохновляющими героинями, которые видели в моде и одежде способ сохранить жизнь и оптимизм в самые трудные моменты человечества» [1].

Выставка начинается со стены оживленных с помощью искусственного интеллекта документальных фотографий и кинохроники, транслируемой на множестве экранов. Ступеньки, ведущие вниз, приводят посетителей ко входу в ателье Стрнад, расположенному на многолюдной улице в Праге 1939 года, которая в то время считалась настоящим центром моды.

Первый блок — «**Сшивая историю Холокоста**» — посвящен истории модельера Хедвиг (Хеди) Стрнад. Идея возникла благодаря удивительной истории, которая началась с поразительной находки: в подвале дома одной еврейской семьи в Милуоки (США) был обнаружен старый конверт, отправленный из Чехословакии в 1939 году. На конверте стоял штамп со свастикой. Письмо было отправлено Павлом Стрнадом, который вместе с женой пытался спастись от ужасов войны и обратился за содействием к своим родственникам в США. В письме Стрнад описывал мрачную реальность Праги и просил помочь получить рабочую визу в США. Он приложил восемь модных рисунков, свидетельствующих о таланте его жены, модельера Хеди Стрнад, и семейный снимок.

Прошло более шестидесяти лет, прежде чем письмо было обнаружено, но конверт

и его содержимое чудом сохранились. Конверт был передан в Еврейский музей Милуоки, где команда экспертов приступила к поискам, чтобы раскрыть историю письма и воссоздать модели по рисункам. К сожалению, Стрнады так и не смогли получить визу и погибли во время Холокоста.

В 1939 году сорокалетняя Хеди Стрнад управляла бутиком и ателье в Праге. Созданные ей модели отличались изысканным стилем и пользовались спросом у постоянных клиентов. В конце 1930-х годов Прага считалась одним из центров моды, а чехословакие евреи славились своим мастерством. Модели Хеди не только соответствовали международным тенденциям, но и поддерживали уникальную локальную эстетику.

При подготовке выставки неожиданно было обнаружено письмо Хеди с ее подписью. Это стало завершающим штрихом экспозиции. Еврейский музей Милуоки превратил подпись Хеди в шелковый ярлык, отражающий стиль дизайнеров времен расцвета ее ателье, — логотип, основанный на рукописной подписи. Тканый ярлык с ее подписью был вшият во внутреннюю отделку всех восьми моделей, воссозданных по сохранившимся рисункам к письму 1939 года. В экспозиции манекены в изящных позах, одетые в элегантные костюмы, платья, пальто, шляпки, медленно поворачиваются вокруг своей оси на движущемся круглом подиуме, окруженному стульями, давая возможность зрителям во всех подробностях рассмотреть модели. Рукописный логотип, отчетливо видный на отвороте яркого синего пальто, полу которого придерживает один из манекенов, возвращает Хеди Стрнад украденное у нее важнейшее действие — право подписывать свои творения.

Представленные в экспозиции модные ансамбли являются точным воспроизведением оригинальных рисунков Хеди Стрнад. Каждая деталь — от подкладки до пуговиц, от тонкой строчки до оттенков и силуэтов — создана с использованием материалов, доступных в Праге 1930-х годов. Все аксессуары соответствуют эпохе, при пошиве использовалась техника, распространенная во времена Хеди Стрнад. Выкройки были воспроизведены вручную и напечатаны на ткани с помощью оригинальной техники шелкографии.

Воссозданные фрагменты пошивочной мастерской, рабочего места Хеди Стрнад, копии сохранившихся рисунков модельера, выкройки, рулоны тканей, зеркала, кадры кинохроники тех лет помогают зрителю совершить путешествие во времени.

Второй блок выставки носит название «Солдаты без оружия». Во время Второй мировой войны общая атмосфера влияла на привычный образ жизни, господствовала патриотическая мода. Были созданы аксессуары с патриотическими посланиями, подчеркивающими национальную идентичность и выражающими поддержку военным действиям. Модные аксессуары окрашивались в цвета флага, а на различных предметах одежды изображалась буква «V», окруженная военными знаками отличия. Прическа «Victory Roll», первоначально практическая необходимость, названная так в честь маневра истребителя во время празднования победы, вскоре стала патриотической эмблемой.

Для поднятия национального духа считалось важным хорошо выглядеть; несмотря на рационирование и дефицит, проводились кампании по поощрению ухода за собой, а производители продолжали выпускать базовую косметику и модные аксессуары. Повсеместный призыв мужчин на фронт создал новый спрос: женщины заняли рабочие места мужчин в тяжелой и оборонной промышленности. Вместо мужских брюк и комбинезонов были разработаны новые фасоны, рассчитанные на женскую фигуру.

Один из культовых экспонатов этого раздела — красная губная помада, ставшая символом сопротивления, победы и патриотизма. В начале 1940-х годов Элизабет Арден представила помаду Montezuma Red — яркий оттенок, повторяющий цвет нашивок на военной форме американских женщин. Военнослужащие получали эту уникальную помаду в официальном наборе, куда входили румяна и лак для ногтей. Популярность оттенка резко возросла, и вскоре гражданские женщины потребовали свой собственный вариант. В ответ Элизабет Арден создала Victory Red — оттенок, подходящий для повседневной носки и позволяющий женщинам выразить солидарность и патриотизм.

Во время Второй мировой войны тактика затемнения стала неотъемлемой частью жизни. Чтобы помешать вражеским бомбардировкам гражданских и военных объектов, выключали уличные фонари и светящиеся вывески, приглушали свет фар и запрещали зажигать сигареты. Для помощи гражданскому населению вести привычный образ жизни в военное время были придуманы креативные решения: к одежде пришивали светящиеся пуговицы, темную одежду меняли на более светлую, а для водителей изготавливали светящиеся в темноте аксессуары, позволяющие заметить пешеходов. Одна из затемненных

витрин демонстрирует оригинальные решения военного времени.

Растущий спрос на сырье в армии повлиял на индустрию моды, вызвав нехватку основных материалов, таких как кожа, ткань и нейлон. Женщинам в тылу приходилось проявлять изобретательность, чтобы максимально использовать имеющиеся под рукой материалы, импровизируя сумки из телефонных проводов и изготавливая булавки и ожерелья из разноцветных электрических проводов. Нехватка кожи также привела к дефициту обуви. Производители обратились к более доступным материалам, таким как пластик, текстиль, пробка и дерево, предлагая новые альтернативы кожаной обуви. Обувь приобрела универсальность и практичность, став одним из определяющих символов эпохи.

Во время Второй мировой войны ресурсы индустрии моды были перенаправлены на военные нужды. Парашиюты, которые традиционно изготавливались из шелка, теперь производились из нейлона — синтетического волокна, разработанного компанией DuPont в конце 1930-х годов и совершившего революцию в текстильной промышленности. Нейлон как прочный, эластичный и более дешевый, чем шелк, материал сделал чулки доступными для многих женщин. Трубчатая вязка нейлоновых чулок была отделана задним швом, который стал определяющим признаком желанного силуэта ноги и символом женской элегантности. Поскольку война требовала сырья для военных нужд, производство нейлона для гражданского рынка было остановлено, и один из самых необходимых потребительских товаров для женщин того времени — нейлоновые чулки — исчез с прилавков магазинов. Это привело к появлению новых эстетических альтернатив. Женщины находили креативные решения, которые раньше не были широко распространены: они брили ноги, наносили краску для тела вместо чулок и рисовали фальшивую линию шва карандашом для бровей. Представленные в этом разделе аксессуары сопровождаются рекламой в журналах и газетах 1940-х годов, продвигавших такие предметы.

Третий блок выставки, «Объекты жизни: из коллекции Музея Яд Вашем», представляет сохранившиеся личные вещи узников концентрационных лагерей: швейный наперсток, принадлежавший пережившей Холокост Маргит Зингер; гребень из железной проволоки, изготовленный в 1944 году Марго Финк в лагере Райхенбах; пояс из электрических проводов, сделанный Симой Рубинштейн в лагере Равенсбрюк; кулон из хлеба, подаренный

Хане Фрэнкл на ее 21-летие двумя подругами по трудовому лагерю; кукла, созданная Ромой Альтер, которая была депортирована из Варшавского гетто в 1942 году, прошла Освенцим и Равенсбрюк, была освобождена в 1945 году и отправлена на реабилитацию в Швецию. В процессе реабилитации использовались куклы, чтобы помочь справиться с травмой. Кукла, представленная на выставке, одета в униформу заключенного с красным треугольником для политических заключенных, желтой полосой для евреев, буквой «р» для Польши и номером заключенного А-15539, который Рома получила в Освенциме. В коллекции артефактов можно увидеть головной платок из парашютной ткани, который был среди вещей, собранных Теодором Фельдманом после освобождения из Терезиенштадта; платье, сшитое заключенными-евреями на заводе авиационных деталей в Липштадте; остатки румян, сохранившиеся в кусочке целлулоида, благодаря нанесению которых перед селекцией Роза Шперлинг и ее дочь Мариля выжили в концентрационных лагерях, и другие предметы.

Четвертый блок, «**Где есть мука, там есть мода**», рассказывает о нестандартных творческих решениях. Десятилетие, предшествовавшее Второй мировой войне, ассоциируется с глобальным экономическим кризисом, известным как Великая депрессия, который разразился после краха фондового рынка США в 1929 году. Домашние хозяйства с трудом могли позволить себе основные товары, наблюдалась нехватка одежды. Решение нашлось в белых хлопчатобумажных мешках, в которых когда-то хранились сухие продукты, такие как мука, пшеница и кукуруза. Многие женщины перерабатывали эти пустые мешки, используя их в качестве сырья для пошива одежды.

Во время Второй мировой войны текстильный кризис обострился, и мешки для муки из хлопка стали еще более желанными. Производители осознали этот спрос и начали продавать мешки веселых расцветок, украшенные принтами цветов, бабочек и сердец, — резкий контраст с суровой реальностью. К мешкам прилагались броши с модными иллюстрациями и выкройками, по которым можно было сшить любую одежду: от платьев до фартуков и даже одежду для кукол. Принты на мешках для муки отражают, как коммерческие компании присоединяются к патриотическим усилиям, находя инновационные способы поддержать тыл и поднять настроение населения. Способность превращать утилитарный текстиль в модные вещи давала возможность прочувствовать мимолетные

моменты творчества и красоты на фоне трудностей военного времени.

Пятый блок, «**Жизнь после войны**», размещен в большом проходном зале. В правой части на фоне большой овальной карты Адриатического моря и окружающих его стран на разновысоких подиумах установлены шесть женских манекенов с характерной прической «Victory Roll». Каждая из фигур носит характерную модную одежду конца 1940-х годов: шелковые блузки, юбки, платки, платья, широкие брюки. Особенностью утилитарных предметов является узор: военные карты разных масштабов, напечатанные методом шелкографии. Во время Второй мировой войны одним из изобретений стала карта эвакуации с шелковой печатью, разработанная специально для летчиков и бойцов, действовавших в тылу противника. На протяжении всей истории человечества шелк ассоциировался с королевской властью и высшими слоями общества, но война открыла новую страницу в его истории. Его легкость, гладкая текстура и уникальный процесс производства были использованы для военных нужд. Шелк был выбран для карт эвакуации, потому что он был водонепроницаемым, прочным на разрыв, не издавал шума, складывался в компактный размер и мог быть легко спрятан в подкладке одежды или каблуке обуви. В послевоенной Британии из-за нехватки тканей и политики нормирования поощрялось повторное использование материалов, и шелковые карты стали настоящим сокровищем для женщин, стремившихся обновить свой гардероб стильными вещами.

В левой части зала два больших вентилятора раздувают белый парашют. Перед ним, также на шести разновысоких подиумах, женские манекены в элегантных свадебных платьях, сшитых из парашютной ткани. На протяжении всей истории свадебное платье занимало центральное место в ритуале бракосочетания. Выбор королевой Викторией белого платья для своей свадьбы в 1840 году возвел белое платье в культовый статус. До этого момента белый цвет ассоциировался на Западе с чистотой и невинностью, а решение королевы наделило его престижем и стремлением к светлому будущему.

Вторая мировая война закончилась, но ее последствия остались на внутреннем фронте, где ощущалась постоянная нехватка сырья. Текстильная промышленность, в частности, боролась с дефицитом шелка, большая часть которого во время войны была использована для изготовления парашютов. В условиях ограниченного доступа к шелку и другим

тканям, обычно используемым для вечерних платьев, многие женщины были вынуждены искать творческие альтернативы традиционному свадебному платью. Одним из распространенных решений явилось создание платья из парашютной ткани. Большинство парашютов были испачканы, порваны или порезаны, что требовало изобретательного шитья, чтобы скрыть их недостатки.

Стремление к новым начинаниям мирной жизни резко контрастировало с недостаточным количеством сырья, но изобретательность и инициативность, возникшие в этих условиях, привели к появлению моделей, ставших символами нового времени. Свадебные платья, созданные из парашютной ткани, и платья из карт эвакуации времен Второй мировой войны, напечатанных на шелке, демонстрировали оптимизм и надежду на обновление.

«Фундаментальный вопрос звучит во всех многочисленных пространствах выставки: какова роль моды, когда тьма опускается на мир? Представленные предметы одежды и модные аксессуары воплощают личные истории внутренней стойкости, выживания вопреки всем невзгодам и смелого выбора сохранить подобие человечности. Все эти истории сосредоточены на общем элементе: уникальной, живительной силе моды, ее тайном и непреходящем очаровании. Выставка позволяет нам взаимодействовать с этими историями через призму времени и находить вдохновение, видение и веру в человеческий дух. Наряду с этими личными историями мода раскрывается как курс действий, который укрепляет национальную мораль и воспитывает чувство принадлежности, воодушевляет граждан в тылу и солдат на передовой и несет послания любви и веры в светлое завтра» [2].

Шестой зал, «**Gottex. История Леи Готтлиб**», выполнен в форме плавательного бассейна, на краях которого отдыхают, загорают, занимаются йогой, готовятся к прыжку или медленно сходят в воду по ступенькам множество женских манекенов в самых разных купальных костюмах.

Леа Готтлиб (1918–2012) пережила Холокост, в 1949 году иммигрировала в Израиль вместе со своей семьей и стала одним из пионеров-дизайнеров, основав в 1956 году империю купальников Gottex. Ее инновационные модели быстро завоевали популярность на местном рынке и вывели Израиль на мировую карту моды. Будучи первопроходцем среди первого поколения израильских модельеров, Леа Готтлиб

ежегодно разрабатывала новую коллекцию купальников вплоть до 90-летнего возраста. Во времена расцвета империи Gottex купальники продавались в универмагах и попадали в гардеробы знаменитых женщин по всему миру, среди которых была, например, принцесса Диана, супермодели Клаудия Шиффер и Наоми Кэмпбелл.

На протяжении всей своей плодотворной карьеры Леа Готтлиб черпала вдохновение в традиционной одежде по всему миру, уделяя особое внимание богатым пейзажам и ярким нарядам своей родины, Венгрии. Коллекция «Чардаш» (1991), названная в честь традиционного венгерского танца, посвящена самобытной одежде города Клоце, расположенного на берегу Дуная. Этот регион славится своей изысканной вышивкой, где каждый оттенок означает личность и происхождение владельца. В яркой и оптимистичной коллекции Готтлиб соединила традиции и инновации: она заменила сложную вышивку принтом, объединив этнические мотивы с современными средствами.

Коллекция «Золотой Иерусалим» (1992) является ключом к пониманию творчества Леи Готтлиб. На протяжении многих лет авторитетнейший модельер постоянно вносила новые вариации в эту тему, сохранив при этом ее характерный визуальный язык. Вдохновением для создания коллекции послужила легендарная драгоценность «City of Gold» — гравюра с изображением Иерусалима, которую рабби Акива подарил своей жене Рахели в знак благодарности за поддержку его духовного пути. Бирюзовые бусины и позолоченные элементы вплетены в купальники с помощью тонкой техники, нехарактерной для этого рода одежды, что говорит о том, что коллекция предназначена скорее для демонстрации, чем для повседневной носки. Коллекция объединила художественное самовыражение, модные устремления и культурное наследие и была отмечена на подиумах по всему миру.

Посещение парижского Лувра в 1998 году вдохновило дизайнера на создание коллекции в духе Нефертити, которая произвела на нее глубокое впечатление. В бирюзово-зеленой коллекции «Нефертити» (1999) использовалась металлическая фольга золотого, серебряного и бирюзового цветов в сочетании со сложной бисерной вышивкой, вплетенной в ткань, что усиливало сияние цветов. Эта коллекция демонстрирует мастерство Леи Готтлиб в преобразовании художественных вдохновений в яркие модели.

Одна из коллекций купальников, размещенная на манекенах, словно плывущих над центром бассейна, выполнена из кружевной ткани в форме белых маргариток с желтой сердцевиной. Леа Готтлиб часто использовала эти цветы в собственных работах, и тому есть объяснение. В своем повествовании в Музее Яд Вашем Готтлиб призналась, что маргаритки сыграли важную роль в спасении ее жизни. Отправляясь навестить мужа в лагерь принудительного труда, она всегда носила с собой большой букет маргариток, чтобы скрыть нашитую на одежду желтую звезду, выдававшую ее еврейскую принадлежность. Со временем маргаритки стали символом, хранящим воспоминания о войне, свидетельствующим о находчивости и обещании спасения.

**Заключение.** Выставка «Героини» — кураторское исследование, которое прославляет силу дизайна одежды как символ надежды, изобретательности и выживания в годы Второй мировой войны, — будет демонстрироваться до января 2026 года.

Экспонируемые предметы одежды и модные аксессуары — это личные истории о внутренней силе и надежде, о смелом выборе человечества. «Героини» рассказывают об уникальной жизненной силе моды, секрете ее привлекательности и притягательности. Выставка позволяет взглянуть на прошлое через расстояние и время, почерпнуть вдохновение и веру в человечество. Наряду с личными историями мужества и оптимизма, выживания и сопротивления жестоким обстоятельствам мода раскрывается как путь действий по укреплению национального духа, воодушевлению тружеников тыла и солдат на передовой, веры в лучшее будущее.

**ЛИТЕРАТУРА**

1. Steinberg, J. Fashion exhibit looks at design as symbol of hope during World War II / J. Steinberg // The Times of Israel. — URL: <https://www.timesofisrael.com/fashion-exhibit-looks-at-design-as-symbol-of-hope-during-world-war-ii/> (date of access: 26.05.2025).

2. Fashion and Hope in World War II // Design Museum Holon. — URL: <https://www.dmh.org.il/en/exhibitions/heroines/> (date of access: 31.05.2025).

Поступила в редакцию 31.07.2025

## Проблематика китайского женского кино в XXI веке

Ши Летао

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

В статье обозначаются основные тенденции развития женского китайского кинематографа в XXI столетии. Китайских женщин-режиссеров волнует тема многомерной перспективы ценности равенства и самоуважения женщин, а также проблематика гендерного неравенства и продвижения прав и интересов женщин. Китайские женские фильмы XXI века характеризуются тремя особенностями: разнообразными женскими персонажами, смелым выражением женского сознания, размышлениями о ценности женщин. Женщины новой эпохи не только обладают способностями и энергичностью мужчин в карьерном росте, но и нежными эмоциями, присущими только женщинам. Автор раскрывает женские роли и новые образы женщин-юристов, женщин-режиссеров, женщин-менеджеров в фильмах XXI века китайских женщин-режиссеров, уделяя особое внимание поведению и внутреннему миру женщин. В исследовании подчеркивается, что с социальными и экономическими изменениями женщины реализуют свои личные и социальные ценности во все большем количестве сфер, что делает образы женщин разнообразными.

**Ключевые слова:** китайское женское кино, проблематика женского кино, женские образы, женское сознание, женские ценности.

(Искусство и культура. — 2025. — № 4(60). — С. 44–48)

## Problems of Chinese Woman Cinema in the 21st Century

Shi Letao

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

The article outlines the main trends in the development of Chinese woman cinema in the 21st century. Chinese women filmmakers are concerned about the multidimensional perspective of the value of equality and self-respect for women, as well as the issues of gender inequality and the promotion of women's rights and interests. Chinese woman films of the 21st century are characterized by three features: diverse female characters, a bold expression of female consciousness, and reflections on the value of women. Women of the new era not only possess the abilities and energy of men in their career growth, but also possess tender emotions unique to women. The author of the article reveals women's roles and new images of women lawyers, women directors, and women managers in the 21st century films of Chinese women directors, paying special attention to the behavior and inner world of women. The article emphasizes that with social and economic changes, women implement their personal and social values in an increasing number of areas, which makes the images of women diverse.

**Key words:** Chinese woman cinema, the problems of woman cinema, women's images, women's consciousness, women's values.

(Art and Cultur. — 2025. — № 4(60). — Р. 44–48)

Несмотря на большое влияние на китайское искусство традиционной культуры и патриархальность в его развитии, кинематограф Поднебесной с момента своего появления (первым фильмом признана снятая в 1905 г. китайским режиссером Жэнь Цзинфэном короткометражная документальная лента без звука «Битва при горе Динцзюньшане») находился в тесном контакте с европейским

и американским кинопроцессом. И в частности, многие десятилетия ведущими кинематографистами Китая оставались только мужчины (Вонг Кар-Вай, Энг Ли, Чжан Имоу).

Женщины-кинорежиссеры пришли в китайский кинематограф значительно позднее. Первым фильмом является работа Се Цай Чжэнь «Крик молодой птицы, потерявшей мать» (1925). Впоследствии серьезного успеха

во второй половине XX в. достигли режиссеры Дун Кена «Трава в горах Куньлунь» (1962), «Красный ястреб» (1957), Хуан Шуцинь «Да здравствует молодость» (1983), «Смерть студентки колледжа» (1992) и др., что нашло отражение в исследованиях Ван Сюэян [1], Дэн Яньцин [2], Ниу Билин [3]. В первой половине XXI в. интерес к женскому китайскому кинематографу не ослабевает, что характеризуется появлением новых имен режиссеров (Сюй Цзинлэй, Ли Юй, Ма Ливэн). Выявлению проблематики их творчества и посвящено наше исследование.

Цель статьи — раскрыть тематику и особенности режиссуры картин китайских кинематографисток.

**Основные направления развития «женского кино» Китая в XXI веке.** «Женское кино» в Китае в начале XXI века, а этим термином в нашей статье мы будем называть фильмы, созданные женщинами-режиссерами, развивается в двух основных направлениях. С одной стороны, на экраны кинотеатров выходят картины, повествующие о непростых женских судьбах в традиционных китайских семьях, где мужчина является главой и доминирует над остальными членами. Тем самым китайские женщины-режиссеры продолжают поддерживать и развивать идеи гендерных стереотипов о женщинах. И как справедливо отмечает китайский исследователь Ван Лили, это также отражает пессимистическое отношение женщин-режиссеров к существованию женщин и их неспособность что-либо с этим сделать [4, с. 21].

Так, в некоторых фильмах XXI века основные женские персонажи часто позиционировались как домохозяйки или даже наложницы. Например, образ домохозяйки матери Сяоюнь в картине «Красное лицо» (реж. Ли Ю, 2005), образ Таджегули в фильме «Первое расставание» (2018) Лины Ванг, образ миссис Цзян в картине «Письмо незнакомой женщины» (реж. Сюй Цзинлэй, 2008). Героини в этих фильмах либо оказываются втянутыми в дилеммы социальной истории, собственной личности и судьбы. Общество навязывает женщинам двойные стандарты: ошибки, совершенные мужчинами, легко прощаются и забываются, а женские — нет. Женщины вынуждены терпеть бесконечное презрение и наказание от мужчин [3]. Либо как, например, героиня фильма «Письмо незнакомой женщины» миссис Цзян осознает свою ситуацию (она всю жизнь безрезультатно ищет любовь), но не может ее изменить, что также отражает пессимизм и неспособность китайских женщин выстраивать личную жизнь.

Настоящие и обычные женщины, сильные, уверенные в себе и опытные в жизни, как будто не существуют, их затмевает образ женщины, сформированный традиционной китайской культурой. Следовательно, изображаемые в фильмах женские персонажи часто все еще не могут избежать выбора между семьей и карьерой, что является пережитком традиционного мышления — «мужчины выше женщин». И из-за дисбаланса в экономическом развитии разных регионов Китая, что приводит к замедленному обретению женщинами экономической независимости и медленному изменению в мышлении женщин.

Например, фильм режиссера Ли Юй «Яблоко» (2007) посвящен проблеме изнасилования, суррогатного материнства, изменения и другим социальным явлениям в современном городе. Главная героиня — Лю Пинггуо работает уборщицей в медицинском центре. Она подвергается насилию и узнает, что беременна. Ее муж — Ань Кунь, воспользовавшись ситуацией, начинает шантажировать отца ребенка Линь Дуна, у которого нет детей. Линь Дун предлагает обменять ребенка на деньги — 120000 юаней. Ань Кунь соглашается, потому что ему нужны деньги. Таким образом, на примере героини фильма режиссер демонстрирует беспомощность женщины, которой пользуются мужчины в своих корыстных интересах: Лю Пинггуо не может растить и воспитывать собственного ребенка, участвовать в его жизни.

С другой стороны, под влиянием политики реформ и открытости, которая началась в 1978 г. и продолжается до сих пор, в Китае увеличилось количество зарубежных культурных обменов, и сознание деятелей искусства также раскрепостилось. Поэтому режиссеры перестали изображать женщин как добродетельных жен и матерей, нежных и добрых девушек или как положительных персонажей [5, с. 26]. Появляется новый тип героинь женских фильмов — с более развитыми, чем у их предшественниц, идеями и сознанием.

В фильме Инь Личуань «Легенда о пастухе и ткачихе» (2008) представлен современный взгляд на известную китайскую легенду. Основные события картины происходят в городе Гуанчжоу. В центре сюжета две героини: Дапин, которая работает водителем автобуса, и Хейли — продавец продуктов. Режиссер последовательно и планомерно раскрывает тему женской дружбы: от первоначальной враждебности до глубокой привязанности друг к другу, показывая, что женщины более сильные и волевые, и они стойко переносят невзгоды судьбы по сравнению с мужчинами.

На взгляд Инь Личуань, в мире женщин мужчины приходят и уходят, и, возможно, только женщины могут глубоко понять друг друга и поддержать в трудную минуту.

Политика реформ и открытости спровоцировала изменения социального статуса женщин: они начинают реализовывать личные амбиции в разных сферах, что делает образы женщин в женских фильмах XXI в. более разнообразными: появляются женщины-юристы, женщины-режиссеры, женщины-менеджеры. Например, в картине «Украденные пять лет» (реж. Хуан Чжэнъчжэнь, 2013) героиня Хэ Мань — креативный директор компании по продвижению брендов, в фильме «Сюрприз на одну ночь» (реж. Цзинь Имень, 2021) Мишель — менеджер в рекламном агентстве, в работе Юань Юань «Завтра все будет хорошо» (2021) главная героиня Сяо Юй — журналистка [1, с. 37]. Все они — это сильные и много успевающие карьеристки: Хэ Мань и Мишель продвигают бренд компании, Сяо Юй пишет много статей. Но при внешней успешности они ранимы внутри, когда речь идет об эмоциях женщин.

В картинах 2000-х гг. режиссеры «проводят» женщин делать трудный выбор, связанный с совмещением семьи и карьеры по мере повышения их социального статуса, что можно наблюдать, например, в фильме «Найти тебя» (2018) режиссера Лу Ле. Главная героиня фильма — успешный адвокат Ли Цзе, которая разводится со своим мужем-мачо и вынуждена нанять няню Сунь Фан для собственного ребенка. Сюжет фильма разворачивается вокруг похищения няней ребенка своего работодателя. При помощи образов героинь Ли Цзе и Сунь Фан режиссер Лу Ле ставит женщин перед не-простым моральным выбором между детьми и работой, а также иллюстрирует самоотверженность и величие материнской любви. (В результате поисков своего ребенка Ли Цзе выясняет истинную причину похищения — зависть и месть. Так как у Сунь Фан не было денег на лечение своей больной дочери, которую выписали из больницы умирать) [5, с. 28].

Женщины-режиссеры отражают такие актуальные темы, как зрелые женщины-бракофобы, боящиеся вступать в брак и создавать семью (Тэнг Конгконг «Отправь меня на облака» (2019), Энн Хуэй «Постмодернистская жизнь тетушки» (2007)). В фильме «Отправь меня на облака» Тэнг Конгконг рассказывает историю журналистки Шэн Нань, которой 35 лет, и она разочаровалась в мужчинах. Героиня, узнав, что у нее рак яичников, и столкнувшись с бесправием в семье

и лицемерием людей, отправляется в путешествие, чтобы обрести надежду и примириться с миром и судьбой.

**Внутренний мир героинь.** Независимо от того, фокусируются ли в своих фильмах китайские женщины-кинорежиссеры на изображении женщин с традиционными взглядами на жизнь или эмансипированных героинь, они уделяют особое внимание их поведению и внутреннему миру.

В фильме «Бесконечное движение» (2005) режиссера Нин Ин раскрыт внутренний мир четырех успешных женщин (манекенщица Цинь Цинь, продавец недвижимости миссис Йе, талантливая художница Лара и редактор модного журнала Нью Ниу) с разными характерами, живущих в богатом и влиятельном Пекине. В канун китайского Нового года Нью Ниу приглашает в гости трех других героинь с целью узнать, кто из них является любовницей ее мужа. На протяжении всего фильма женщины рассказывают истории своей личной жизни, демонстрируя зрителям образы независимых, смелых и дерзких женщин, обладающих способностью думать и принимать решения.

Картина Нин Ин стала своеобразным ответом на заполонившие китайские и зарубежные экраны фильмы с клишированными образами восточных женщин, а также эстетическими стандартами женщин, ориентированными на мужчин. Средства массовой информации чрезмерно преувеличивают ценность внешней красоты и молодости женщин и ограничивают ценность женщин с точки зрения их внутреннего мира, игнорируя тем самым их социальную ценность [4, с. 7]. Нин Ин попыталась развенчать подобный стереотип, показав настоящих, обычных, сильных, уверенных в себе женщин.

Еще одной особенностью китайских женских фильмов XXI в. является выражение женского самосознания, которое характеризуется выделением женской субъективности через деконструкцию традиционных концепций в рамках патриархальной культуры и созданием культурного пространства, в котором женщина может принадлежать себе. С развитием женского кино из года в год (по неполным данным, в период с 2000 по 2012 г. в Китае вышло 23 фильма женщин-режиссеров на женскую тематику, удостоенных наград на международных кинофестивалях [6, с. 34]) данное направление постепенно становится всё более ясным, а культурный подтекст женского кино — всё более четким. В определенной степени женские фильмы Пан Сяолянь «Притворись, что ничего не чувствуешь» (2002) и «Прекрасный Шанхай» (2003), Ма Ливэн «Тот, кто ранил

меня больше всех на свете» (2002) и «Мы вдвоем» (2005), Май Ли «Тхэквондо» (2004), Ли Шаохун «Влюбленный» (2008) преодолевают изначальную проблему женской культурной идентичности, что это только домохозяйки. В указанных картинах героини не только сопротивляются мужской власти в жизни, что выражается в представлении женских усилий по достижению равенства между ними, но и демонстрируют пробуждение женского сознания на рабочем месте и даже пробуждение женского сознания в физических потребностях [7, с. 23].

Стоит подчеркнуть, что некоторые китайские женщины-режиссеры представляют женское сознание с помощью закадрового голоса, замедленной съемки, длинных и фокусных кадров. Это можно проследить в фильме Сюй Цзинлэй «Мечты в реальность» (2011): режиссер использует замедленную съемку, чтобы показать, что думают и чувствуют женщины, передать пробуждение женского сознания посредством выражения их глаз.

**Жизненные ценности женщин.** Нельзя не отметить, что во многих женских картинах 2000-х гг. режиссеры задаются вопросом о жизненных ценностях женщин. Это нашло отражение в сюжетах картин, посвященных текущей ситуации в жизни женщин (Цзя Линь «Привет, Ли Хван Ён» (2021), Лок Лок «Оставленные» (2015)), а также психологии и поведению героинь перед лицом жизненных трудностей (Тенг Конгкунг «Отправь меня на облака» (2019), Цзинь Именг «Сюрприз одной ночи» (2013)). В процессе просмотра у зрительниц часто возникает чувство погружения, они сравнивают свой собственный выбор с выбором женских персонажей и испытывают чувства эмоционального резонанса. И этот процесс замещения также является процессом женского мышления. Так, фильм «Притворись, что ничего не чувствуешь» (реж. Пан Сяолянь, 2002) рассказывает об отношениях и чувствах между матерью и дочерью. Когда мать хочет вернуться к мужу, предавшему ее брак, чтобы дать дочери жилье, та ее останавливает, запрещая жертвовать собой. И в finale мать начинает новую жизнь, вернув ее собственному сердцу. Таким образом, дочь играет роль своей матери, а мать играет роль дочери. Сильное чувство женственности дочери оказывает влияние на ее мать, которая не может доверять своему мужу и заставить себя быть с ним ради дочери. В свою очередь и дочь, несмотря на то, что очень пренебрежительно относится к покорному поведению своей матери, считает, что женщина может

прожить без мужчины, и поддерживает свою мать в решении уйти.

Разнообразные и реалистичные аспекты ценностного мышления женщин отразила режиссер Сюй Цзинлэй в фильме «Интимные враги» (2011). Главные герои фильма — мужчина Жуйк Ли и женщина Эми Лиян — обладают сильными и агрессивными характерами, что проявляется в постоянных ссорах на протяжении всего фильма. Причина этих словесных дуэлей между персонажами на работе и в быту связана с возобновлением отношений между ними. И основной тон картины настраивает на победу женской независимости и самосовершенствования. Режиссер смело утверждает, что ценность, которую женщина приобретает на работе, также должна быть признана в гендерных отношениях. Не случайно героиня всем своим поведением и поступками демонстрирует надежду, что ее эмоции будут восприниматься всерьез, и она наконец-то вырвется из общепринятой модели поведения «когда я плачу, ты смеешься» [1, с. 39].

Отметим также, что, по сравнению с фильмами XX в., в современных картинах женщины-режиссеры часто используют такой художественный прием, как открытая концовка, чтобы вызвать определенные размышления. Например, финал фильма «Улыбка Фанни» (2003) режиссера Ху Мэй. Картина раскрывает легендарную историю любви австрийской девушки Фанни и китайского молодого человека Ма Юньлуна, которые познакомились в Европе и полюбили друг друга. Через год героиня приплыла к своему возлюбленному в Китай, они поженились и прожили вместе 60 лет, пережив войну и культурную революцию. Фильм заканчивается смертью Ма Юньлуна. Однако для главной героини он жив: она видит его образ в молодом человеке, идущем ей навстречу [3, с. 23].

Сегодня китайских женщин-режиссеров также волнует тема женской справедливости и свободы, которую затрагивает режиссер Ли Хун в фильме «Убийство в черно-белой фотостудии» (2005). И в процессе разворачивания сюжета зритель понимает, что справедливость для женщин — это не формальная справедливость, такая как равное распределение домашних обязанностей между мужчинами и женщинами, или мужчины и женщины берут на себя одинаковые обязанности в компании и т.д. Настоящая справедливость должна быть искренним признанием концепции гендерного равенства мужчин и женщин, уважением к женщинам на основе признания того факта, что для них существуют

физические и физиологические неудобства. А так называемая свобода не означает, что женщины полностью отказываются от семьи и занимаются карьерой, или что они хотят и делают критические замечания мужчинам или даже унижают их. Свобода, по мнению Ли Хун, должна быть гендерно нейтральной: каждый может принимать собственные решения и иметь право делать собственный выбор, не будучи стереотипизированным миром и морально зависимым от традиционных представлений. И только так существует истинная свобода [7, с. 30].

Таким образом, видно, что некоторые женщины-режиссеры не испытывают оптимизма по поводу ситуации с женскими гендерными отношениями. По мнению отдельных из них, в XXI веке титул «сильная женщина» больше не воспринимается как комплимент женщине. За подобным словом часто скрывается упрек женщине в пренебрежении семьей, поэтому в реальной жизни люди охотнее хвалят мужчин за успехи в бизнесе и привычнее хвалят женщину за то, что она хорошая жена и мать, что является неотъемлемым традиционным представлением о врожденном ролевом положении мужчин и женщин. Это результат присущего традиционного мышления о роли мужчин и женщин [5, с. 25], из чего следует, что реальный рост женщин не может быть достигнут только с помощью мужчин. Саморазвитие женщины — ее опорная точка, это процесс диалога и примирения с собой перед лицом своего внутреннего мира. И только так она может достичь успеха.

**Заключение.** В начале XXI века под влиянием как внутренних, так и внешних факторов женское кино в Китае достигло расцвета своего развития, что неразрывно связано с развитием времени и социальной среды. Можно сказать, что сегодня женское китайское кино представляет собой хроники жизни женщин и взгляд на них сверху. Именно поэтому в процессе развития китайского женского кино

часто появляются женские персонажи с более глубокими идеями и сознанием, чем у современных реальных женщин.

Женские фильмы китайских режиссеров 2000-х гг. в основном фокусируются на женских ролях, уделяют особое внимание поведению и внутреннему миру женщин. Постановщицы волны проблем выражения женского сознания и осмысливания женских ценностей, многомерные темы равенства и самоуважения женщин, а также вопросы продвижения прав и интересов женщин. Отдельные китайские женщины-режиссеры стремятся интерпретировать женскую справедливость и свободу. Но в целом, как показывает анализ китайских картин, женщинам все еще сложно сделать выбор между семьей и карьерой и достигнуть гендерного равенства в жизни и на рабочем месте.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. 王雪燕.中国新力量女导演中的女性形象研究/王雪燕//云南师范大学. — 2022. — № 1. — 页28–40. = Ван Сюэян. Исследование женского образа в китайской новой власти женщин-режиссеров / Ван Сюэян // Юньнаньский университет. — 2022. — № 1. — С. 28–40.
2. 邓延庆.李玉电影中的女性形象及女性意识研究/邓延庆//西南大学. — 2015. — № 1. — 页15–16. = Дэн Яньцин. Исследование женского образа и женского сознания в фильмах Ли Юй / Дэн Яньцин // Юго-Западный университет. — 2015. — № 1. — С. 15–16.
3. 牛碧玲.XXI世纪以来中国女性导演的电影创作探究/牛碧玲//兰州大学. — 2013. — № 1. — 页23–26. = Ниу Билин. Исследование творчества китайских женщин-режиссеров начиная с XXI века / Ниу Билин // Ланьчжоуский университет. — 2013. — № 1. — С. 23–26.
4. 王丽莉.中国内地新生代女导演电影中的女性形象/王丽莉//上海师范大学. — 2013. — № 1. — 页7–22. = Ван Лили. Образы женщин в фильмах женщин-режиссеров нового поколения в материковом Китае / Ван Лили // Шанхайский университет. — 2013. — № 1. — С. 7–22.
5. 迟伊含.新时期以来中国女性电影发展研究/迟伊含//哈尔滨师范大学. — 2021. — № 1. — 页18–34. = Чи Ихань. Исследование развития китайского женского кино с нового периода / Чи Ихань // Харбинский университет. — 2021. — № 1. — С. 18–34.
6. 莫 Чжэньюй. Женские образы в китайских игровых фильмах XXI века / Му Чжэньюй // Искусство и культура. — 2021. — № 4. — С. 33–36.
7. 张玉.XXI世纪新生代电影女性导演创作研究/张玉//湖南大学. — 2013. — № 1. — 页 =9–39. = Чжан Ю. Исследование творчества женщин-режиссеров фильмов нового поколения в XXI веке / Чжан Ю // Хунаньский университет. — 2013. — № 1. — С. 9–39.

Поступила в редакцию 03.04.2025

## **Советский агитационный текстиль в контексте современной культуры**

**Филиппенко Н.А.**

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

Советский агитационный текстиль, изначально мощный инструмент идеологической пропаганды, сегодня переосмысливается как ценный источник вдохновения для современного дизайна. Он создавался для формирования советской идентичности и трансляции коммунистических ценностей, но благодаря участию талантливых художников-авангардистов обрел высокую художественную ценность. В постсоветском пространстве мотивы агитационного текстиля используются в дизайне интерьеров, графике, моде и современном искусстве, придавая произведениям ностальгический, ироничный или бунтарский оттенок. Исследование этого феномена позволяет понять особенности советского дизайна и пропаганды, оценить его вклад в нынешнюю культуру и выявить потенциал для дальнейшего творческого переосмысливания, обогащая дизайн новыми идеями.

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

*(Искусство и культура. — 2025. — № 4(60). — С. 49–52)*

## **Soviet Propaganda Textiles in the Context of Contemporary Culture**

**Filippenko N.A.**

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

*Soviet propaganda textiles, originally a powerful tool for ideological dissemination, are now being reinterpreted as a valuable source of inspiration for contemporary design. Created to shape Soviet identity and convey communist values, they acquired high artistic value thanks to the involvement of talented avant-garde artists. In the post-Soviet era, motifs from propaganda textiles are used in interior design, graphics, fashion, and contemporary art, giving works a nostalgic, ironic, or rebellious touch. Studying this phenomenon allows us to understand the specifics of Soviet design and propaganda, appreciate its contribution to contemporary culture, and identify the potential for further creative reinterpretation, enriching modern design with new ideas.*

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

*(Art and Cultur. — 2025. — № 4(60). — P. 49–52)*

Советский агитационный текстиль, возникший в 1920-е годы, представлял собой мощный инструмент идеологического воздействия на население. Яркие рисунки, лозунги и символика, нанесенные на ткани, проникали во все сферы жизни советского человека — от домашнего быта до общественных пространств. В современной России и мире советский агитационный текстиль перестал быть инструментом пропаганды и превратился в источник вдохновения для дизайнеров и художников. Актуальность изучения данной темы подтверждается активным интересом к ней со стороны известных ученых, в числе которых Н.П. Бесчастнов, З.А. Таньшина, М.А. Блюмин, Ф.С. Рогинская, А.С. Дембицкая, Т.Е. Патина и В.Л. Соловьев.

В работе прослеживается феномен советского агитационного текстиля как уникального явления в истории дизайна и пропаганды. Определяется его роль в формировании советской идентичности и трансляции идеологических установок. Особое внимание уделяется влиянию советского агитационного текстиля на современный дизайн, его переосмысливанию и адаптации в контексте постсоветской культуры.

Цель статьи — проанализировать эволюцию советского агитационного текстиля от инструмента идеологической пропаганды и фактора формирования советской идентичности до источника вдохновения для нынешних дизайнеров, оценивая его культурную ценность и выявляя причины его востребованности в искусстве и моде сегодня.

Адрес для корреспонденции: e-mail: Nattka\_86@mail.ru — Н.А. Филиппенко

Исследование истоков советского агитационного текстиля требует рассмотрения его в рамках соответствующего исторического дискурса.

Революция 1917 года и последовавшая за ней Гражданская война остро поставили перед большевиками задачу формирования новой советской идентичности и распространения коммунистической идеологии в массы. В условиях низкой грамотности населения, согласно переписи 1897 года, общий уровень грамотности составлял 29,6%. При этом наблюдалась существенная разница между городским и сельским населением: в городах грамотными были 61,1% населения, а в сельской местности — лишь 24,6% [1, с. 69]. Текстиль стал единственным средством передачи визуальной информации. В рамках ограниченных технологических возможностей текстильной промышленности и «сырьевого кризиса» 1920-х гг., повлекшего нехватку красителей, требовалось создание простых в производстве тканей. Несмотря на минимальный набор выразительных средств — часто использовались цвет фона и 1–2 красителя (красный, черный, темно-синий), художники находили декоративно выразительные графические решения, применяли выверенные композиции для создания содержательных работ.

Первые начинания агитационного текстиля воплощались художниками авангарда. В 1923 году А. Кабанов в приложении к изданию «Известия текстильной промышленности» призывал, что вместо «буржуазных, мещанских цветочков и амурчиков... дать новые расцветки и рисунки тканей, которые, будучи беднее по волокну, победят мировую конкуренцию богатством своего замысла, смелостью и революционной красотой мысли...» В данный период на производственных цехах трудились художники, сознательно переходившие на язык супрематизма, конструктивизма и других авангардных направлений. Так возникали лаконичные конструктивные композиции. С течением времени изменяется тематика изображений и добавляются идеологические тезисы. Вместо минималистичных и абстрактных узоров появляются изображения снопов и тракторов, марширующих колонн, электрификации и дымящихся заводов, которые противопоставляются паровозам, заменяющим лошадей и верблюдов.

Текстиль находил широкое применение в изготовлении одежды, платков, скатерей, занавесок и других предметов быта. Таким образом агитационные мотивы проникали в повседневную жизнь, формируя сознание советских граждан и укрепляя их лояльность к существующему политическому устройству.

Можно обозначить несколько функций советского агитационного текстиля в прошлом:

- идеологическая пропаганда: текстиль служил для распространения коммунистической идеологии, прославления советского строя и его лидеров;
- формирование советской идентичности: агитационные мотивы способствовали формированию чувства общности и принадлежности к советскому народу;
- мобилизация масс: текстиль призывал к трудовым подвигам, участию в общественной жизни и защите родины;
- эстетическое воспитание: благодаря участию выдающихся художников агитационный текстиль оказывал сильное влияние на формирование художественного вкуса и эстетических представлений советских людей.

Агитационный текстиль был ярким явлением, но в 1933–1934 годах после выхода постановления ЦК ВКП(б) от 23 апреля 1932 года «О перестройке литературно-художественных организаций» были подвергнуты несправедливой критике многие формы художественной практики. Однако агитационная направленность текстильного рисунка существовала вплоть до 30-х годов в виде ручной росписи головных платков в цехах Всероссийского кооперативного товарищества «Художник» [2, с. 209].

В настоящее время подлинные текстильные артефакты, равно как и оригинальные графические работы художников соответствующей эпохи, экспонируются в рамках музеиных и выставочных коллекций. Частные коллекционеры предоставляют в распоряжение исследователей исторически значимые предметы из своих собраний с целью их всестороннего изучения и документирования. Демонстрация данных артефактов осуществляется в ходе ретроспективных мероприятий, фестивалей, а также в контексте телевизионных и кинематографических проектов, что способствует обеспечению исторической достоверности и воссозданию аутентичной атмосферы определенного исторического периода.

**Агитационный текстиль в современном контексте.** Советский агитационный текстиль в современной культуре прошел путь переосмысления и адаптации. Сегодня он видится своеобразной вдохновляющей составляющей, а именно источником инспирации.

После распада СССР интерес к советскому наследию, в том числе к агитационному текстилю, возрос. Дизайнеры и художники начали переосмысливать и адаптировать советские мотивы в собственных работах, создавая новые интерпретации и контексты.

И в наши дни советский агитационный текстиль можно увидеть в разных направлениях искусства.

Советские мотивы интегрируются в дизайн интерьеров, придавая им ностальгический и аутентичный вид. Коллекции домашнего текстиля с историческими мотивами выпускаются к значимым датам, а многие темы переходят в другой сегмент и несут совершенно иной посыл. Изображения рабочих и крестьян заменяются популярными героями, спортивная и условно техническая тематика широко демонстрируется в детском ассортименте. Мотивы сюжетных орнаментальных композиций и сейчас не теряют актуальности, уходя от агитации, но поднимая злободневные темы и проблемы. Тему «покорения космоса» можно увидеть в коллекциях постельного белья «Звездный путь» БПХО «Блакіт», шрифтовые композиции продемонстрированы в коллекции постельного белья «Mauri» бренда SAMSARA.

Советское графическое наследие, с его монументальными шрифтами, агитационными плакатами и самобытными иллюстрациями, служит неиссякаемым источником вдохновения для современных графических дизайнеров, подпитывая их творческие поиски и рождая новые яркие проекты.

Художники используют советский агитационный текстиль как основу для создания коллажей, текстильных инсталляций, перформансов и других провокационных произведений искусства.

Указанный вид текстиля достаточно широко представлен как в высокой моде, так и повседневной. Дизайнеры используют советские принты для создания одежды, обуви и аксессуаров, сочетая их с современными трендами и материалами. Наиболее яркий пример — бренд Tata-Naka сестер Тамары и Наташи Сургуладзе.

Дизайнеры Сургуладзе специализируются на разработке юбок и платьев, отличительными чертами которых являются драматическая архитектурность конструкции, лаконичные силуэты и изысканная геометрия форм. Данная эстетика демонстрирует отчетливое влияние конструктивизма как художественного направления, возникшего в период социокультурных трансформаций.

Бренд Tata-Naka черпает вдохновение в советских агитационных текстильных принтах начала 1920-х годов, интегрируя в свои дизайнерские решения экспрессивные мотивы, включая символику, такую как серп и молот, и детализированные орнаментальные элементы, выполненные в насыщенной

хроматической гамме основных цветов. Этническая составляющая, отражающая культурное наследие Грузии и сопредельных турецких регионов, выражается в акценте на удлиненных юбочных изделиях и сапогах, выступающих в качестве доминирующих элементов в представленной коллекции осень 2002/зима 2003.

В 1985 году Жан-Поль Готье представил коллекцию, ознаменовавшую собой заметное явление в истории моды: использование кириллицы в качестве декоративного элемента. Буквы славянского алфавита были интегрированы в орнаментальный рисунок, формирующий логотип Jean-Paul Gaultier на предметах одежды. Особую популярность приобрела латер «Ж», чья визуальная интерпретация вызывала ассоциации с энтомологическими или восточными мотивами, а это способствовало ее тиражированию.

Вторая половина 1980-х годов отмечена распространением кириллического шрифта в дизайне трикотажных изделий, свитеров, кофт и различных аксессуаров, что свидетельствует о формировании устойчивой тенденции.

В агитационном текстиле часто можно было увидеть аббревиатуры и шрифтовые композиции, которые несли в себе закодированные лозунги и призывы. Этот прием, представляющий собой наследие советского конструктивизма и пропаганды, используется и сегодня в современной моде, но сейчас это уже иные идеи и смыслы. В коллекциях масс-маркета аббревиатуры и графические элементы добавляют ироничный акцент. У локальных брендов, стремящихся подчеркнуть свою идентичность и транслировать собственные ценности. В штучных дизайнерских единицах, где подобные элементы становятся частью сложного концептуального высказывания. Шрифтовые композиции разнообразны: от лаконичных слоганов до сложных типографических экспериментов. Этот прием позволяет одежде «говорить».

Применение надписей и элементов визуальной агитации в дизайне одежды и аксессуаров является устойчивой тенденцией в истории моды. От шуточных моментов, запечатленных в кинематографе, когда режиссеры отразили агитационную тему в своих произведениях («А нет ли у вас там чего-нибудь поиндустриальнее?» — «Поиндустриальнее? Вот есть нефтяные вышки. По талии можно фабрики пустить, заводы...», цитата из фильма «Светлый путь» 1940 года) до инкорпорирования букв в структуру изделия, что формировало определенный визуальный код. Кроме

того, надписи, интегрированные в орнамент, могут служить средством выражения мировоззрения, интересов и предпочтений владельца. Как в коллекции белорусского бренда *Mark Formelle* ко Всемирному дню писателя. «Молчать хорошо, безопасно и красиво» (Достоевский), «Есть еще порох в пороховницах» (Гоголь), «Вино какой страны вы предпочитаете в это время дня?» (Булгаков) — данные фразы становятся элементом коммуникации и самоидентификации в социокультурном пространстве.

Агитационный текстиль всё еще используется в различных формах и целях. Вот несколько примеров:

1. Политическая агитация — баннеры, флаги, одежда с символикой.
2. Социальная кампания. Чаще проявляется через одежду с символикой благотворительных организаций, также экосумки с призывом к защите окружающей среды и многое другое.
3. Коммерческая реклама и брандинг. Данное направление широко используется в Беларуси: фирменная одежда для сотрудников, текстильные сувениры с логотипом, иногда можно увидеть рекламные баннеры и флаги из тканей.

Агитационный текстиль сейчас остается важным инструментом для выражения мнений. Он служит для привлечения внимания к проблемам и продвижения определенных идей, будь то государственных или выражением личного. Это уже не просто «Ленинский план монументальной пропаганды» 1918 года, а отображение социальных изменений.

Популярность советского агитационного текстиля в современной культуре объясняется несколькими взаимосвязанными факторами. Во-первых, такой вид текстиля обладает сильной связью с исторической памятью. Простые изображения предметов объектов, сюжетных сцен и каллиграфических композиций, темы спорта, труда, космоса, отдыха и другие позволяют сохранять коллективную идентичность и формируют эмоциональный отклик. Во-вторых, советский агитационный текстиль представляет собой уникальный культурный феномен, не просто отражающий специфику советской эпохи, включая ее идеологические и художественные особенности, а быстро развивающийся период индустриального становления страны. Третий важный аспект — эстетическая ценность этих изделий. Разнообразие композиций: от конструктивных динамических изображений до соцреалистических сюжетных сцен, изображение условно пятновых фигур

человека до проработанных портретов вождей. И все это с использованием простых выразительных средств в рамках экономии и дефицита материалов. Наконец, социальная значимость советского агитационного текстиля заключается в том, что он видится весьма важным объектом для исследования и интерпретации в контексте не только художественной текстильной области, но культурологии и истории.

**Заключение.** Советский агитационный текстиль, пройдя сложный и противоречивый путь, превратился из мощного инструмента идеологической пропаганды в ценный источник вдохновения для современного дизайна. Изначально созданный для внедрения в общественное сознание новой советской идеологии, прошедший этапы развития и отказа, он сегодня переосмысливается и адаптируется в различных сферах искусства и моды. Многие темы актуальны и сейчас, но заменяются новыми предметами.

Несмотря на идеологическую нагрузку, агитационный текстиль создавался с участием талантливых художников-авангардистов, что обусловило его высокую художественную ценность и эстетическое воздействие.

Сегодня советские мотивы в текстиле находят отражение в дизайне интерьеров, графическом дизайне, моде, современном искусстве, выступая в качестве отправной точки для создания новых оригинальных и популярных произведений. Дизайнеры и художники используют советское наследие для придания своим работам ностальгического колорита, ироничного звучания. Примеры успешной интеграции советских мотивов в современные коллекции известных брендов подтверждают востребованность и актуальность данного направления.

Таким образом, исследование советского агитационного текстиля позволяет не только установить особенности развития советского дизайна и пропаганды, но и оценить его вклад в современную культуру, а также выявить потенциал для дальнейшего творческого переосмыслиния. Дальнейшее изучение этого феномена может способствовать обогащению современного дизайна новыми идеями и формами, основанными на богатом культурном наследии прошлого.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Население России за 100 лет (1897–1997): стат. сб. / Госкомстат России. — М., 1998. — 222 с.
2. Бесчастнов, Н.П. Ткань авангарда / Н.П. Бесчастнов, А.Н. Лаврентьев. — М.: Издательский дом «РИП-холдинг», 2020. — 336 с.

Поступила в редакцию 06.06.2025

## Влияние технического прогресса на средства выразительности в диораме

Сергеева А.А.

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

Автором исследуется динамика развития средств выразительности в искусстве диорамы под влиянием технического прогресса. Прослеживается, как инновации изменяли художественные методы, материалы и способы взаимодействия со зрителем. Рассматриваются ключевые этапы эволюции диорамного искусства: от первых работ, основанных на оптических иллюзиях и световых эффектах, до современных интерактивных инсталляций с использованием 3D-печати, виртуальной (VR) и дополненной реальности (AR). Особое внимание уделено трансформации выразительных средств, материалов и технологий, а также их роли в расширении возможностей художников и взаимодействии со зрителями. В работе поднимаются вопросы сохранения традиций, авторства и культурной ценности в условиях стремительного технологического развития.

**Ключевые слова:** диорама, технический прогресс, средства выразительности, световые эффекты, интерактивность, цифровые технологии.

(Искусство и культура. — 2025. — № 4(60). — С. 53–57)

## The Impact of Technological Progress on the Means of Expression in Diorama

Sergeyeva A.A.

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

*The article investigates the development dynamics of expressive means in diorama art under the influence of technological progress. It demonstrates how innovations have transformed artistic methods, materials and ways of interacting with the viewer. The key stages of the evolution of diorama art are considered: starting from the first works based on optical illusions and light effects, to modern interactive installations using 3D printing, virtual (VR) and augmented reality (AR). Special attention is paid to the transformation of expressive means, materials and technologies, as well as their role in expanding the possibilities of artists and interacting with viewers. The article also raises issues of preserving traditions, authorship and cultural value in the context of rapid technological development.*

**Key words:** diorama, technological progress, means of expression, light effects, interactivity, digital technologies.

(Art and Cultur. — 2025. — № 4(60). — P. 53–57)

Технический прогресс, как феномен, на протяжении всей истории человечества служил мощным двигателем социальных изменений, трансформации культурных практик и развития искусства. Одним из художественных видов реализации творческого потенциала являются диорамы, которые представляют собой уникальную форму искусства, объединяющую элементы живописи, скульптуры и театрализации. Возникновение диорамы связано с ранними попытками создания иллюзий и трехмерного пространства, которые предоставляли зрителям возможность по-новому воспринимать реальность. В условиях

современной эпохи этот вид искусства, как и многие другие направления, подвергся мощному влиянию технологических инноваций, что стимулировало его развитие и расширило выразительные возможности.

Цель исследования — определить влияние технического прогресса на эволюцию средств выразительности в диорамном искусстве, проследив ключевые этапы его развития — от ранних оптико-механических экспериментов XIX века до современных цифровых технологий (3D-печати, VR, AR).

**Предпосылки зарождения диорамного искусства.** Диорама, как художественный

объект, возникла в начале XIX века, в период активного становления и развития индустриального общества. Это искусство получило широкое распространение в значительной степени благодаря усилиям всемирно известного Луи Дагера, чьи работы оказали существенное влияние на развитие жанра [1]. Первые диорамы представляли собой сочетание живописи и сложных визуальных эффектов, создаваемых за счет мастерства использования света и перспективы. Они завораживали зрителей своей реалистичностью и объемностью, предоставляя возможность наблюдать сцены из жизни и истории в их кажущейся подлинности. Именно технические достижения того времени позволили этому виду искусства завоевать популярность и стать важной частью культурного наследия.

Диорама Дагера представляла собой сложное архитектурно-техническое новшество, где зритель сидел в специально построенном здании, в затемненном зале с полого поднимающимися рядами кресел. Передний ряд находился в 13 метрах от картины. Образованное этим расстоянием пространство являлось по сути туннелем, его стены были задрапированы черным сукном — так достигался эффект «смотрового ящика». Картины высотой 22 метра и шириной 14 метров всегда показывались попарно. Из-за сложного устройства

светотехники они делались неподвижными, поэтому после одной картины, показ которой длился около 15 минут, зрительный зал, вмещавший 350 зрителей, вместе с «トンнелем» поворачивался на несколько градусов ко второй картине. Такое сложное техническое устройство здания само по себе вызывало любопытство и восхищение. С 1823 по 1827 год было показано шестнадцать диорам. Наиболее известные из них: «Долина Унтервальдена», «Собор Св. Петра в Риме», «Освящение храма Соломона», «Торговый порт Гент», «Потоп», «Монастырь Сен-Вендиль», «Парижская улица» [2].

Следует отметить, что Дагер находился в постоянном поиске новых средств выразительности, совмещая достижения науки и техники с изобразительным искусством. В подтверждение данного тезиса можно привести еще одну схему, часто описываемую в литературных источниках, авторство которой принадлежит этому незаурядному художнику. Через верхнее окно М свет падает на зеркало Е, отражаясь от которого, освещает переднюю картину. Позади картины — окно NN, открывавшееся для сквозного освещения. При демонстрировании диорамы створки NN вначале остаются закрытыми, и зритель видит лишь переднюю картину, освещенную отраженным светом, затем бесшумно задвигается ширма А, постепенно убирая отраженное

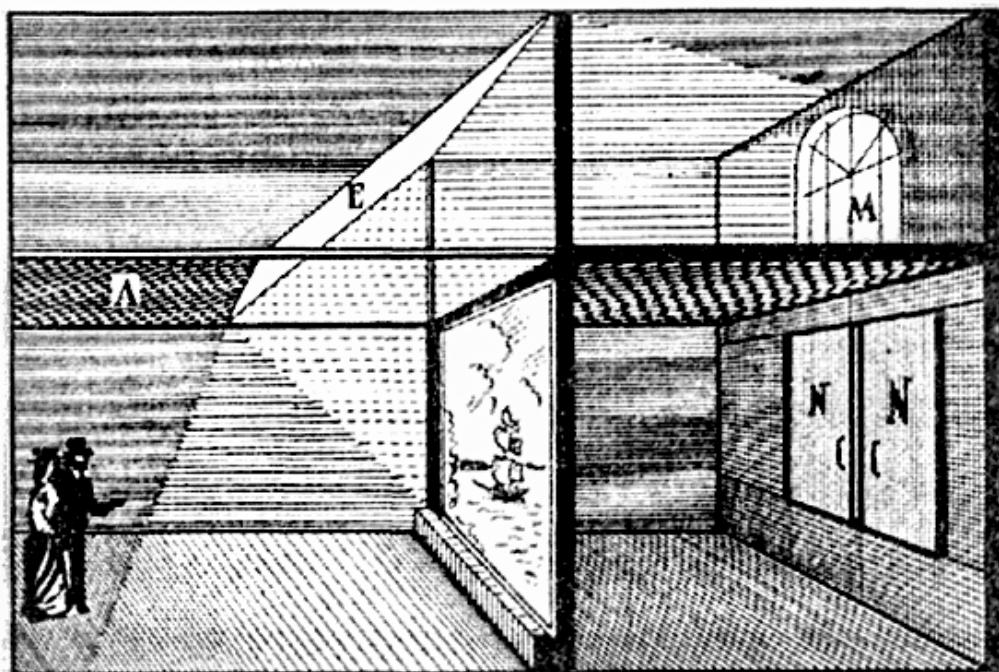


Рис. Схема диорамы Дагера

освещение. В это же время медленно раскрываются задние створки NN, и лучи света выявляют оборотную картину, дополняя содержание лицевой [2] (рис.).

Однако такие сцены были статичны и предлагали зрителям лишь ограниченное восприятие сложности и детализированности, поскольку возможности оставались скованными технологическими рамками того времени.

**Эволюция средств выразительности под влиянием технического прогресса.** Не менее важным аспектом, способствовавшим развитию диорамного искусства, стало совершенствование методов создания и использования светотехники. Свечи и керосиновые лампы с течением времени уступали место газовому, а позднее и электрическому освещению, что быстро открыло новые и весьма многообещающие возможности в плане создания художественных эффектов в диорамах. Одним из первых примеров использования электрического освещения выступают произведения данного вида, представленные на Всемирной выставке в Чикаго 1893 года [3]. Художники энергично начали экспериментировать с различными источниками света и их фильтрами, добиваясь показа всё более реалистичных и драматических эмоциональных образов. Это способствовало созданию иллюзии движения и переменчивости, что в значительной степени оживляло изображения и усиливало впечатление от увиденного. Ведь именно благодаря свету рождалась магия диорам.

Параллельно с достижениями в области освещения промышленная революция и связанные с ней технологические прорывы изменили доступность и ассортимент материалов, использовавшихся в диораме, что в целом повлияло на основополагающие принципы создания произведений. Развитие химической промышленности способствовало появлению новых пигментов и красок, которые обеспечивали более насыщенные цвета и долговечность изображений, тем самым открывая художникам еще более широкие горизонты возможностей. Сварные конструкции из тонколистового металла, обеспечивающие устойчивость и гибкость при работе с ними, позволили создавать крупномасштабные инсталляции повышенной прочности, что, в свою очередь, расширило границы творческой реализации, а следовательно, и эмоциональный эффект у зрителей. Металл в диорамах сначала применялся для инженерных задач (удержание холстов, стекол), но к 1920-м стал полноценным художественным средством — от ажурных конструкций до гиперреалистичных макетов,

перейдя границу функционально-эстетического рубиона.

Следует отметить, что и процессы развития фототехники оказали непосредственное влияние на искусство диорамы. Фотография как новая технология кардинально изменила способы документирования и презентации окружающего мира, что и дало художникам-диорамистам новый и мощный инструмент. Они начали использовать фотографию как источник вдохновения и как эталон для точного воспроизведения деталей в своих работах. Например, Карл Экли применял фотоаппараты для фиксации анатомии животных, ландшафтов и света перед созданием экспозиций [4]. А при создании батальных диорам снимки с полей сражений помогают воссоздать разрушения и расположение войск. Также в диорамах начали использовать в качестве художественного средства фотоколлажи, при создании которых художники комбинировали фото фонов с ручной росписью, чтобы добиться гиперреализма. Это привело в некоторых случаях до полной замены живописного полотна широкоформатными фотообоями. На современном этапе фототехника получила новое дыхание в слиянии с цифровыми технологиями, посредством которых из сотни снимков создается полноценная 3D-модель, впоследствии материализованная и включенная в произведение.

Переход ко второй половине XX века ознаменовал собой начало новой эры для диорамы, когда произошли значительные изменения в ее содержании и художественных образах. Одним из наиболее заметных течений становится отказ ряда авторов от традиционного показа исторических и пейзажных сцен в пользу более абстрактных и концептуальных инсталляций. Эти новые диорамы, часто отдаленные от стандартного натурализма, стремились исследовать человеческий опыт и эмоциональные переживания, что обогащало восприятие зрителей элементами интерактивности и более глубокого уровня погружения.

**Искусство диорамы в эру цифровых технологий.** С развитием технологий, от простых оптических иллюзий и механических устройств до сложных электроники и цифровых технологий, возможности для создания диорам значительно расширились. Современные диорамы используют как привычные, проверенные временем подходы, так и передовые технологии, такие как виртуальная и дополненная реальность, 3D-печать и цифровое моделирование [5]. Эти инновации позволяют художникам создавать

произведения, которые впечатляют не только своим реализмом, но и интерактивностью, предоставляя зрителям возможность окунуться в иные миры и эпохи, испытать все более глубокие и разнообразные эмоциональные впечатления. Использование технологии 3D-печати при создании диорам имеет ряд преимуществ, таких как:

- детализация — возможность воспроизводить мельчайшие элементы (например, кирпичную кладку или листву);
- скорость — печать десятков идентичных объектов (солдат, деревьев) за часы;
- гибкость материалов — пластик, смола, металлический порошок и даже прозрачные элементы (стекло, вода);
- доступность — снижение стоимости производства по сравнению с ручной лепкой или литьем.

3D-печать быстро и с высокой точностью воспроизводит элементы, которые традиционно требовали бы недели или месяцы ручного труда. Это не только ускоряет процесс создания, но и позволяет экспериментировать с формами и структурами, что было бы невозможно с традиционными материалами.

Цифровые технологии также изменили методы освещения и анимации в диорамах. Посредством светодиодных технологий и программируемых систем освещения художники создают динамические световые эффекты, акцентируя внимание зрителей на ключевых элементах сцены. Так, цифровая анимация осуществляется с помощью проекционных технологий, например, видеомэпинг на объемные объекты. Примером использования такого подхода является произведение «Национальная библиотека Республики Беларусь» в музее миниатюр «Страна Мини» в г. Минске. Анимация, управляемая компьютером, добавляет к сцене дополнительную реалистичность, позволяя элементам двигаться или изменяться в зависимости от внешних факторов, таких как присутствие зрителя. Интерактивная анимация чаще всего реализуется через датчики движения и звука, а также сенсорные панели. Благодаря этому посетители не просто наблюдают за статичной сценой, но и существенно насыщают ее различными слоями смысла и эмоций.

Интеграция интерактивных элементов в современные диорамы стала следующим значительным шагом в их эволюции. Сенсорные экраны и системы дополненной реальности (AR) дают возможность посетителям взаимодействовать с диорамами на новом уровне, превращая простое наблюдение в активное взаимодействие. Сегодня посредством

технологий AR можно представлять дополнительные информационные слои поверх физической диорамы, предоставляя зрителю контекстную информацию или позволяя исследовать альтернативные версии сцены. AR-системы накладывают цифровые элементы на реальные объекты через смартфоны и планшеты (наведение камеры на маркеры), AR-очки (Microsoft HoloLens, Magic Leap), проекторы + датчики движения (безмаркерная AR) [6]. Это делает посещение подобных экспозиций поистине уникальным опытом, который оставляет долгосрочное впечатление на зрителей.

Более того, виртуальная реальность (VR) стала следующим шагом в восприятии самого понятия диорамы. Она кардинально меняет видение диорам, превращая их из статичных макетов в интерактивные миры, куда можно буквально «войти». В отличие от дополненной реальности (AR), VR полностью заменяет реальное окружение цифровой средой, создавая эффект присутствия. Это не только преобразует способ, которым воспринимаются диорамы, но и открывает новые горизонты для художников, воплощающим концепции, которые ранее были ограничены физическими законами и размерами выставки. Основными инновационными проводниками, интегрирующими виртуальный контент в диорамы, являются: VR-очки — надеваются посетителем и переносят его внутрь цифровой сцены; иммерсивные комнаты 360 — демонстрируют видео, записанные с реальных диорам или полностью смоделированные в 3D; интерактивные симуляторы — позволяют взаимодействовать с объектами (например, «управлять» танком в битве) [7]. Основными техниками использования виртуальной реальности выступают дополнение физической диорамы, когда посетитель смотрит на макет, затем надевает VR-шлем и видит его «ожившую» версию, а также полноценная замена, когда VR-сцена существует независимо от реального макета (например, путешествие в прошлое или демонстрация утраченных произведений).

Такое стремительное развитие технологий приводит к переосмыслению ролей и навыков художников, работающих в этой области. Сочетание искусства и технологий требует от современных мастеров не только традиционных художественных навыков, но и знаний в области инженерии, программирования и обработки данных. Это вызывает необходимость интеграции работы в междисциплинарных командах, где каждый участник вносит свои уникальные знания и опыт в создание окончательного

продукта. Художник-диорамист сегодня становится своего рода универсалом, способным адаптироваться под новые вызовы и активно участвовать в создании многоуровневых и интерактивных экспозиций.

Однако наряду с преимуществами, которые предоставляют новые технологии, возникают и новые вызовы. Возможности, расширяющиеся благодаря техническому прогрессу, порождают дискуссии о сохранении аутентичности и традиций. С одной стороны, высокие технологии позволяют перевоплощать искусство в нечто новое и динамичное, а с другой — существует опасение, что это может затмить оригинальные идеи и технику мастеров прошлого. Один из аспектов, подлежащих обсуждению, — это то, как использовать технологические достижения без потери культурной ценности и исторической перспективы, вложенной в диорамы прошлых эпох.

Сложность и техническая насыщенность современных диорам также вызывают вопросы об авторстве и интеллектуальной собственности. Когда единственное произведение искусства создается в результате коллективных усилий и используется множество технологий, становится труднее определить, кто является его главным автором. Это поднимает важные правовые и этические вопросы, требующие внимания в будущем. Важно учитывать, что сегодня диорама привлекает все больше художественных средств выразительности, при этом устойчивость данной структуры не является постоянной, некоторые средства подменяются или исключаются вовсе, поэтому и интерпретация, и общая характеристика диорамы как вида на современном этапе становится крайне подвижной, что подтверждает ее исторический статус постоянно развивающегося вида искусства.

**Заключение.** С первых шагов зарождения диорамного искусства технический прогресс оказывал значительное влияние на средства выразительности в диораме, трансформируя методы создания, материалы и способы взаимодействия со зрителями. Новые технологии и сегодня продолжают расширять границы возможного, помогая художникам реализовывать свои идеи на новом уровне сложности и контроля. В то же время они ставят перед обществом новые вызовы и задачи, связанные с изменением традиционных представлений об искусстве и его авторстве. Тем не менее диорамы остаются значимым культурным и образовательным инструментом, и технологические достижения только укрепляют эту позицию, открывая новые горизонты для исследования и творчества в полноценной гармонии между техникой и художественным видением мира.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Дружинин, А.А. Развитие диорамного искусства на Западе и в России в первой трети XIX — начале XX века / А.А. Дружинин // Искусствознание. — 2013. — № 3/4. — С. 447–477.
2. Петропавловский, В.П. Искусство панорам и диорам / В.П. Петропавловский. — Киев: Мистецтво, 1965. — 93 с.
3. Truman, B.C. History of the World's Fair: being a complete and authentic description of the Columbian exposition from its inception / B.C. Truman. — Philadelphia: H.W. Kelley, 1893. — 610 р.
4. Львов, О. Человек-легенда: Карл Экли / О. Львов // Safari Portal 8. — 2014. — URL: <https://www.safariportal.app/> (date of access: 29.03.2025).
5. Варган, А. Диорама как вид художественного творчества / А. Варган // Мастацтва і школа. Серія «У дапамогу педагогу». — 2024. — № 3(59). — С. 26–31.
6. И, А.Ч. Система дополненной реальности / А.Ч. И, В.В. Ткаченко, А.Е. Мастилин // Экономика и социум. — 2018. — № 6(49). — С. 454–456. — URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/sistema-dopolnennoy-realnosti/viewer> (дата обращения: 23.02.2025).
7. Чернышева, А.В. Виртуальная реальность в науке и технике / А.В. Чернышева, Т.А. Бойченко, Г.А. Резниченко // Гуманитарный вестник. — 2015. — № 8(34). — С. 1–8. — URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/virtualnaya-realnost-v-nauke-i-tehnike/viewer> (дата обращения: 12.03.2025).

Поступила в редакцию 04.08.2025

## Видеоарт: генезис, эволюция и современное значение в контексте медиаискусства

Заяц А.В.

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

Данная научная публикация посвящена истории возникновения и развития видеоарта как одного из направлений медиаискусства. Анализируются ранние работы западного киноавангарда, а также влияние международного движения «Флюксус», практик хэппенинга и перформанса. Особый акцент сделан на создателе видеоарта Нам Джун Пайке, который расширил границы медиума, превращая телевизор и видеокамеру в инструмент художественного исследования и интерактивного взаимодействия со зрителем.

Анализируется переход видеоарта в цифровую эпоху и внедрение компьютерных технологий, интернета и интерактивных платформ, что привело к трансформации форматов, появлению новых жанров, таких как глитч-арт, VR и AR-инсталляции, расширению аудитории и возможностей для глобального взаимодействия художников и зрителей.

Сегодня видеоарт выходит за пределы экрана, интегрируясь в медиасреду, исследуя медиареальность и формируя критическое восприятие, оставаясь экспериментальным и универсальным языком современного искусства.

**Ключевые слова:** видеоарт, медиаискусство, киноавангард, цифровые медиа, технологии, инсталляция.

(Искусство и культура. — 2025. — № 4(60). — С. 58–62)

## Video Art: Genesis, Evolution and Contemporary Meaning in the Context of Media Art

Zayats A.V.

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

The paper addresses the history of the emergence and development of video art as one of media art trends. Early works by Western cinema avant-garde are analyzed as well as the influence of the international movement of Fluxus, happening and performance practices. Special attention is paid to the creator of video art Nam June Paik who widened the borders of the medium by turning the TV and video camera into the instrument of art research and interactive relations with the viewer.

The intrusion of video art into the digital epoch and introduction of computer technologies, the Internet and interactive platforms are analyzed, which resulted in the transformation of formats, emergence of new genres such as glitch art, VR and AR installations, widening of the audience and the options for global interaction of artists and viewers.

Video art today transcends the borders of the screen by integrating into media environment, by studying media reality and shaping critical perception, remaining an experimental and universal language of the contemporary art.

**Key words:** video art, media art, cinema avant-garde, digital media, technology, installation.

(Art and Cultur. — 2025. — № 4(60). — P. 58–62)

Медиаискусство объединяет практики, основанные на использовании современных технологий — от фотографии, кино и видео до цифровых сетей, виртуальной и дополненной реальности, алгоритмических систем и искусственного интеллекта. Видеоарт представляет собой одну из интердисциплинарных форм постмодернизма, сосредоточившихся на экспериментах с телевизионной техникой. Как правило, этот жанр использует видеотехнологию

или оборудование как выразительное средство, например, телетрансляцию или передачу записанных данных, скульптурные инсталляции, содержащие видеоэкраны, перформансы с видеозаписями и т.д. [1].

Видеоарт стал одним из центральных направлений медиаискусства, выступая мостом между аналоговыми экспериментами второй половины XX века и цифровой культурой XXI века.

Адрес для корреспонденции: e-mail: ne\_nujnii@mail.ru — А.В. Заяц

Цель исследования — выявить исторические этапы становления и развития видеоарта, проследить влияние авангардных и экспериментальных практик XX века на формирование жанра, проанализировать его трансформацию в отечественном и международном контексте, а также определить роль видеоарта в современной медиакультуре и взаимодействии со зрителем через новые технологии и цифровые среды.

**История возникновения и развития видеоарта.** Ключевое влияние на развитие видеоарта оказал кинематограф, который в начале XX века воспринимался как средство повествования. В 1910–1930-е годы художники исследовали кино как самостоятельный художественный медиум, интересуясь ритмом, цветом, движением форм и монтажом. Их поиски и эксперименты вылились в новое направление — киноавангард, где авторы фокусировали внимание на движении форм и цвете в абстрактных фильмах, превращая экран в живое художественное пространство. Эти опыты разрушили представление о кино как о простом «рассказе на пленке» и показали, что медиа может быть экспериментальным.

В середине XX века экспериментальные изыскания продолжились в практике хэппенинга и перформанса. Здесь художники ориентировались не на традиционные формы искусства, а на взаимодействие со средой и спонтанность действия.

В конце 1950-х — начале 1960-х годов зародилось международное движение «Флюксус», вдохновленное идеями Джона Кейджа и духом дада. В него входили художники, музыканты, писатели и режиссеры, которые стремились разрушить границы между искусством и повседневностью, активно использовали новые технологии, звук и экспериментальную музыку, вовлекая зрителей в действие.

Однако настоящий прорыв произошел в 1965 году, когда в магазинах начали появляться первые портативные видеокамеры. Эти устройства были компактными и относительно недорогостоящими, что сразу же привлекло внимание художников.

Нам Джун Пайк — корейский художник, ключевой участник арт-группы «Флюксус» и создатель видеоарта, стал одним из первых, кто использовал портативную камеру как художественный инструмент. В своих работах он напрямую наследует авангардные стратегии: применение случайности и шума, эксперименты с техникой, создание инсталляций, где зритель включается в процесс. Таким образом, Пайк фактически перенес авангардные идеи в сферу электронных медиа. В этот

момент зарождается мысль: камера и экран — это не только техника фиксации, но и полноценный медиум искусства [2, с. 3].

Его идею вскоре подхватили другие пионеры видеоарта, пришедшие в видеоискусство из живописи и скульптуры, иногда обладая опытом перформативной практики. Они совместно с Пайком обратили внимание на манипулятивность телевизионных форматов (рекламу, новости, ток-шоу) и поверхность контента, бездумно потребляемого зрителем. Их работы не просто критикуют телевидение и массмедиа, но и предлагают зрителям вступить в активный диалог с медиа реальностью, формируя критическое восприятие.

Пайк трансформировал телевизор из устройства для пассивного потребления в скульптурный объект и инструмент философского осмысливания. Так сформировался жанр видеоскульптуры — композиции из телевизоров и экранов, где техника становилась скульптурой и концептуальным объектом, взаимодействующим с пространством и зрителем. Его работы исследовали медиатизацию духовности, симбиоз природы и технологий, а также иллюзорность медиа реальности [2, с. 25–26].

Например, в видеоинсталляции «TV Buddha» (1974) статуя Будды «созерцает» себя на экране: даже духовные практики могут быть медиатизированы и коммерциализированы; в «TV Garden» (1977) Пайк объединяет живые растения и телевизоры и выявляет, как технологии вторгаются в «природу». Растения символизируют органическую жизнь, а телевизоры — искусственные источники информации и развлечений. Через этот контраст Пайк подчеркивает, что присутствие технологий представляет собой неотъемлемую часть современного мира [3, с. 142].

В ходе творческих поисков видеоарт приобретает и другие художественные формы. В конце 1960-х — начале 1970-х годов возник симбиоз перформативного действия художника и видеотехнологии, получивший название «видеоперформанс». Видеокамера становилась «аудиторией», фиксируя действие автора — порой приватное, иногда предназначеннное для показа.

В дальнейшем видеоискусство будет переживать другой важный этап развития — оно выйдет за рамки традиционного «монитора» и начнет занимать физическое пространство, выступая в качестве части инсталляции.

Только в 1990-х годах видеоарт получил широкое признание и распространение и стал рассматриваться как составляющая современной культуры.

**Специфика отечественного видеоарта.** Видеоарт в постсоветских странах уже важный инструмент самовыражения и осмысливания

новой социальной реальности. В середине 1980-х годов появились первые видеокамеры и магнитофоны. В это время искусство, не вписывавшееся в рамки соцреализма и запрещенное к публичной демонстрации, было вынуждено существовать в подполье — в мастерских и квартирах художников-неконформистов, где проводились выставки и встречи. Доступ к видеотехнике художники получали полулегально, ее можно было купить только в комиссионных магазинах за достаточно большую цену. Вдобавок оборудование для записи и копирования находилось под строгим контролем государственных структур. Подобные факторы повлияли на то, что особой предрасположенности к видеоарту у художественного сообщества не возникало.

Тем не менее существовала малая часть художников, которые имели доступ к видеооборудованию и возможности его использования. Другими словами, видеоарт появился на свет, но его рождение не было легитимизировано [4, с. 5].

Важную роль в становлении отечественного медиаискусства сыграло студенческое конструкторское бюро (СКБ) «Прометей», основанное в 1962 году в Казанском авиационном институте. Руководителем и идейным вдохновителем объединения был Булат Галеев — всемирно признанный авторитет в области современного экспериментального искусства, медиахудожник, исследователь теории и практики синтеза различных видов искусства.

С самого начала своей деятельности «Прометей» разрабатывал светомузыкальные устройства, которые реагировали на звук изменением свечения ламп, а также активно проводил опыты в сфере световой архитектуры. В 1962–1970-е годы коллектив организовал первые в СССР широкомасштабные светоконцерты и создал ряд абстрактных фильмов: «Прометей» на музыку А. Скрябина (1965), «Вечное движение» на музыку Э. Вареза (1969), «Маленький триптих» на музыку Г. Свиридова (1975) и «Космическая соната» на электронную музыку (1981). Появление новой техники дало возможность отказаться от сложных киноэкспериментов и перейти к созданию абстрактных светомузыкальных видеофильмов.

Булат Галеев активно переписывался с западными художниками и композиторами — Николи Шеффером, Франком Малиной, Янисом Ксенакисом, Львом Терменом и Стеларком, благодаря чему поддерживал связь с мировым авангардом и обогащал собственные проекты новыми идеями.

В НИИ «Прометей» был создан ряд самостоятельных видеоработ, («Храм», «Баллада для

Бернданта», «Русский терминатор» и др.), которые во многом предвосхитили интерес к видеоискусству и оказали серьезное влияние на формирование медиаискусства в России [3, с. 136].

Нельзя не упомянуть творческую группу «Новые художники» (1982), объединившую художников, музыкантов и поэтов, стремившихся разработать новый язык искусства, свободный от идеологических ограничений. Их практика опиралась на идеи авангардистов 1910–1920-х годов, много внимания участники уделяли кинематографу и музыке, сотрудничали с параллельным объединением «Новые композиторы». Группа организовывала выставки-перформансы, сочетая элементы живописи, скульптуры, видеоарта и музыки. Многие из участников, такие как Иван Сотников, Георгий Гурьянов, Сергей Шутов и Виктор Цой, стали известными фигурами в российском искусстве и культуре.

После распада Советского Союза ограничения на использование технических средств были постепенно сняты, цены на видеооборудование упали.

В конце 1990-х годов видеоарт можно было увидеть во многих городах Российской Федерации. Однако особенность российского видеоарта состоит в том, что он не имел под собой теоретической и практической базы. В литературе не упоминается о движении, которое можно было бы обозначить как «видеоарт». Когда в начале 1990-х годов видео вошло в современное искусство, историки искусства и арт-критики не игнорировали его значимость, однако всегда связывали с общей концепцией проекта или с предыдущими работами художника. После окончания «холодной войны» российские видеохудожники получили возможность участвовать в международных художественных процессах. При этом их деятельность не связывали с историей западного видеоарта. Видео, вошедшее в художественное сообщество, не заявляло о какой-либо традиции. Вопрос «Почему мы делаем видео?» не поднимался.

С начала 1990-х годов преимущественно в Москве и Санкт-Петербурге появляются институции, работающие с видеоартом. В 1991 году открылась ТВ «Галерея», занимавшаяся видеоперформансами и созданием архива культурной жизни. В 1992 году был основан Институт технологий искусства и «Термен-центр», а в 1994 году при ЦСИС — Художественная лаборатория новых медиа. В 1995 году в Петербурге появился «Техно-Арт-Центр». Ключевым этапом стало учреждение в 1999 году Центра культуры и искусства

«Медиа АртЛаб», создавшего первую публичную коллекцию медиаискусства в России.

До середины 1990-х годов в РФ прошло несколько ключевых выставок. Первой стала «Мультимедиа» (НИИ «Прометей», Казань, 1990), в рамках которой состоялась первая выставка видеоискусства, впоследствии экспонированная в 1993 году в Москве. В 1992 году — «Реплика» (галерея «Школа») и «Лабиринтология» (галерея «Садовники»). 1993 год ознаменовался серией значимых проектов, одним из которых был «Виртуальный сад» на фестивале «Аниграф-93». Выставка объединила 8 инсталляций, с техническим диапазоном от живописи с оптическими иллюзиями до использования самогенерирующихся компьютерных программ и компьютерной графики. В этом же году состоялась выставка «Мир—Чувства», включавшая видео- и аудиоинсталляции, с акцентом на непосредственное взаимодействие со зрителем.

В это же время активно проводились фестивали. Ключевые из них: «Арт-Миф 3» — с целью обратить внимание деятелей культуры, представителей науки и техники, а также коммерческих структур на открывающиеся перед ними бескрайние пространства мира мультимедиа и видеотехнологий; «Новые территории искусства» — организовало Министерство культуры Российской Федерации; «Заповедник искусств» — демонстрировался синтез различных видов искусства и др. Дополнительно проходили симпозиумы, конкурсы и форумы [5, с. 158–160].

Пионерами русского видеоарта стали Сергей Шутов с экспериментальными видеоинсталляциями («Life Tree», «Чувственные опыты»), Гия Ригвава с видеоперформансами («Официальное заявление», «Ты бессилен?!»), Анатолий Ганкевич и Андрей Венцлова с видеоинсталляциями и перформансами, Антон Ольшванг и Ольга Чернышева («Без названия»), Кирилл Преображенский («Вставка») и др. Важную роль играли коллективы и студии, такие как «Fenso Lights», «Синий суп», «зАиБи» и Студия эгоцентрических особенностей, развивавшие видеоарт через выставки, перформансы и мультимедийные проекты, что заложило основу для дальнейшего институционального развития медиаискусства в Российской Федерации.

**Видеоарт в цифровую эпоху.** Появление компьютеров и специализированных программ для обработки изображений — переломный момент в истории видеоарта. С начала 1980-х годов, когда персональные компьютеры вошли в повседневную жизнь, художники получили доступ к цифровому

редактированию. Если раньше монтаж был строго линейным, то теперь авторы имели возможность свободно комбинировать фрагменты видео и возвращаться к исходным данным. Наряду с этим возникли новые инструменты обработки, которые открыли путь к возникновению особого направления — глитч-арта.

Глитч-арт использует цифровые или аналоговые ошибки и помехи для эстетических целей. Он базируется на красоте безобразного, а также на эффекте неожиданности, когда в гармоничную композицию вмешиваются такие чужеродные явления, как сбои, шумы и искажения. Он основан на принципе нарушения ожиданий, вызывающем удивление и интерес. Зритель, привыкший к определенной эстетике, внезапно видит нестандартные цвета, необычные формы или звуки, что привлекает его внимание и привносит в произведение новые неожиданные оттенки.

Несомненно особую роль играет появление интернета, который радикально изменил методы создания и распространения художественных произведений. Если в XX веке видеоарт считался экспериментальным искусством, ограниченным в рамках выставочных пространств и музеев, то с развитием всемирной сети он приобрел новую цифровую форму существования. Видеохостинги и социальные сети стали новой площадкой для демонстрации работ, где произведения могут существовать вне художественных пространств и доступны без посредников и ограничений. Это сделало искусство более открытым и доступным, позволив авторам со всего мира взаимодействовать и делиться опытом друг с другом, образуя целые международные сообщества. Примерами знаменитых интернет-сообществ являются «Rhizome» (1996), «TransArtists» (1998) и «Creative Commons» (2001).

Однако вместе с новыми возможностями возникли и новые вопросы. Сегодня активно обсуждаются проблемы авторского права, правила распространения контента и влияние алгоритмов социальных сетей, которые фактически сами определяют, какие произведения увидит зритель. Эти темы стали важной частью современного художественного дискурса.

Тем не менее цифровая эпоха не вытеснила традиционные платформы. Современные музеи и выставки продолжают оставаться ключевой платформой демонстрации видео произведений. Они предоставляют возможность художникам работать с пространством с помощью всех известных инноваций, делая его все более уникальным и интерактивным для взаимодействия. Так, авторы дополняют свои средовые проекты иммерсивными

эффектами, такими как интерактивные инсталляции, видеомэппинг и VR/AR-проекты.

Отличительной особенностью интерактивных инсталляций является то, что их функционирование обусловлено важной ролью пространства в организации их структуры, а также взаимодействием с внешним контекстом и зрителем. В отличие от скульптуры или любого другого художественного объекта, восприятие инсталляции строится при помощи динамического взаимодействия, вплоть до непосредственного (физического) контакта со стороны зрителя [5, с. 193].

Современные видеоинсталляции образуются благодаря соединению характерных черт инсталляций и возможностей технологий. Они трансформируют привычное восприятие видео, выводя изображение за пределы экрана и вовлекая в игру с реальной средой. Изображение «освобождается» от экрана, сочетаясь с предметами, расположенными внутри инсталляции, заполняющими всё окружающее пространство. Место действия теперь располагается снаружи; то, что раньше показывал экран, теперь происходит вокруг зрителя.

Видеомэппинг представляет собой 3D-проекцию на физический объект окружающей среды с учетом его геометрии и местоположения в пространстве. Эта техника визуально преобразовывает здания, фасады, стены и другие поверхности в динамичные художественные полотна, благодаря чему создается эффект изменения или даже оживления объекта. Видеомэппинг активно используется в сферах развлечения, рекламы, оформления мероприятий и разработке уникальных световых шоу. Существуют целые фестивали видеопроекций: «Circle of Light», Москва; «Vivid Sydney», Сидней; «Digital Rain», Санкт-Петербург и др.

Не менее активно в искусстве применяется виртуальная реальность (VR), которая представляет собой созданный с использованием технических средств мир, который передается человеку через его ощущения, такие как зрение, слух, осязание и другие. Здесь привычные законы пространства и времени теряют силу: зритель может перемещаться, взаимодействовать с объектами и фактически становиться частью произведения. Это меняет саму природу искусства, делая его не статичным объектом, а живым опытом. Кроме того, VR решает проблему доступности: любой человек, находясь дома, может «посетить» крупнейшие музеи и выставки.

Дополненная реальность (AR) работает иначе. Она не погружает в виртуальный мир, а накладывает цифровые элементы

на привычную реальность. С помощью специальных очков или приложений для смартфона зритель может увидеть дополнительные, скрытые смыслы предметов — будь то комментарии к артефактам, анимации на картинах или цифровые скульптуры на улицах города. AR произведения все чаще выходят за пределы музеиных залов и галерей, встраиваясь в городскую среду, превращая улицы и площади в динамическое выставочное пространство.

**Заключение.** Видеоарт возник не без основания — он был подготовлен авангардными поисками первой половины XX века. Эксперименты с формой, восприятием, техникой и границами искусства, которые развивали футуристы, дадаисты, сюрреалисты и представители Баухауса, нашли прямое продолжение в практике видеоарта 1960–1970-х годов. Таким образом, видеоарт можно рассматривать как «поздний авангард», перешедший в сферу электронных и цифровых медиа.

Сегодня видеоарт выходит за пределы экрана и становится частью интегрированной медиасреды, где пересекаются технологии, человеческое восприятие и социальные смыслы. В отличие от традиционных медиа, ориентированных на массовое потребление, он предлагает критический взгляд на то, как функционирует изображение в современном обществе, исследует медиальную реальность и открывает новые формы коммуникации. Видеоарт остается экспериментальной практикой, но при этом превращается в универсальный язык, посредством которого художники всего мира могут выражать свое мнение касаемо волнующих их вещей. Он заложил основы современного медиаискусства и продолжает развиваться, осваивая новые технологии и вовлекая зрителя в активное участие в визуальном мире.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Видеоарт как экспериментальный вид художественных практик современного искусства. — URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/videoart-kak-eksperimentalnyy-vid-hudozhestvennyh-praktik-sovremenennogo-iskusstva> (дата обращения: 14.08.2025).
2. Деникин, А.А. ВидеоАрт / А.А. Деникин // Видеохудожники. Альбом с текстовыми вставками и комментариями. — М.: Videoart digital std., 2013. — 110 с.
3. Старусева-Першееva, А.Д. Выразительные возможности монтажа в видеоарте: дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.03 / Старусева-Першееva Александра Дмитриевна; Всерос. гос. инт кинематографии им. С.А. Герасимова. — М., 2017. — 225 с.
4. Джеза, А. История российского видеоарта = History of Russian video art = History of Russian video art: [3 т.] / авт. и сост. А. Джеза; [пер.: Д. Пыркина, С. Огурцов]; Правительство Москвы, Ком. по культуре г. Москвы, Рос. акад. художеств, Моск. музей современного искусства. — М.: Моск. музей современного искусства, 2007.
5. Антология российского видеоарта / [сост. и общ. ред.: А. Исаев]. — 2-е изд. — М., 2002. — 204 с.: ил. — (Медиаискусство в России).

Поступила в редакцию 19.09.2025

УДК 7.077:793(476.5-25)

# **Любительское хореографическое творчество города Витебска как компонент хореографического образования: искусствоведческий аспект**

**Пилецкая К.В.**

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

Статья посвящена исследованию формирования и развития любительского хореографического творчества в городе Витебске как компонента хореографического образования. Прослеживаются ключевые этапы становления любительских коллективов с середины XX века до настоящего времени, их роль в популяризации танца, освоении современных хореографических направлений и интеграции с образовательной системой. Любительская хореография выполняет важные функции художественного воспитания, социализации и творческой реализации молодежи, способствуя формированию профессиональной идентичности будущих хореографов. В работе проведен анализ деятельности любительских хореографических коллективов: ансамблей танца «Колос» и «Лявониха», танцевальной группы ансамбля песни и танца «Маладосць», детского ансамбля «Зорька», коллективов УО «Витебский государственный колледж культуры и искусства» — «На ростанях» и «Студия современного танца», а также студенческих коллективов в учреждениях высшего образования в Витебске. Автором подчеркивается значимость любительской хореографии как формы художественного воспитания, социализации и профессиональной подготовки, ее роль в укреплении культурной идентичности региона.

**Ключевые слова:** хореографическое образование, компонент, любительское творчество, хореографический коллектив, ансамбль танца.

*(Искусство и культура. — 2025. — № 4(60). — С. 63–66)*

# **Amateur Choreographic Creativity in the City of Vitebsk as a Component of Choreographic Education: an Art History Perspective**

**Piletskaya K.V.**

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

*The article is concerned with the study of the formation and development of amateur choreographic creativity in the City of Vitebsk as a component of choreographic education. It examines the key stages in the formation of amateur groups from the mid-20th century to the present day, their role in popularizing dance, mastering contemporary choreographic trends and integrating with the education system. Amateur choreography performs important functions of artistic education, socialization and creative fulfillment of young people, contributing to the formation of the professional identity of would-be choreographers. The article analyses the activities of amateur choreographic groups: the dance ensembles Kolos and Lyavonikh, the dance group of the song and dance ensemble Maladost, the children’s ensemble Zorka, the groups of Vitebsk State College of Culture and Arts — Na Rostanyakh and Studio of Contemporary Dance, as well as student groups at Vitebsk higher education establishments. The article emphasizes the importance of amateur choreography as a form of artistic education, socialization and professional training, as well as its role in strengthening the cultural identity of the Region.*

**Key words:** choreographic education, component, amateur creativity, choreographic group, dance ensemble.

*(Art and Cultur. — 2025. — № 4(60). — P. 63–66)*

---

Адрес для корреспонденции: e-mail: sudnikk@bk.ru — К.В. Пилецкая

Хореографическое образование в городе Витебске представляет собой самобытное явление региональной художественной культуры, его развитие отражает сложные процессы взаимодействия искусства, системы образования и социокультурной среды, формировавшиеся под влиянием исторических, политических и художественных факторов. Несмотря на значимость Витебска как одного из ведущих культурных центров Беларуси, научного исследования любительского хореографического творчества до настоящего времени не проводилось. Данный факт обуславливает актуальность представленной статьи, направленной на восполнение существующего пробела. Для комплексного изучения хореографического образования целесообразно проанализировать развитие любительских хореографических коллективов как одного из его структурного компонента. Такой исследовательский подход способствует установлению характерных тенденций и специфики становления хореографического образования в Витебске, а также позволяет определить его значимость в формировании культурной идентичности и художественного облика региона.

Цель работы — выявить особенности формирования и развития любительских хореографических коллективов города Витебска как компонента хореографического образования.

**Формирование компонента любительское творчество в хореографическом образовании.** Изучение хореографического образования в городе Витебске предполагает обращение к широкому спектру источников, отражающих как исторические, так и современные аспекты развития обозначенной сферы. Несмотря на наличие некоторых исследований, в которых затрагиваются отдельные этапы становления хореографического образования в регионе, комплексного анализа его эволюции в рамках длительного исторического периода до настоящего времени не проводилось.

Для данной научной публикации большую ценность представляют работы искусствоведа Ю.М. Чурко, посвященные историко-теоретическому исследованию белорусской народной хореографии в ее фольклорных и сценических формах [1; 2]. Автором охарактеризована деятельность любительских хореографических коллективов города Витебска.

Для рассмотрения опыта работы как практической составляющей любительских хореографических коллективов Витебска использованы информационные ресурсы официальных сайтов ГУ «Центр культуры «Витебск» [3], УО «Витебский государственный колледж

культуры и искусств» [4], УО «Витебский государственный университет имени П.М. Машерова» [5], УО «Витебский государственный ордена Дружбы народов медицинский университет» [6], УО «Витебский государственный технологический университет» [7], УО «Витебская ордена «Знак Почета» государственная академия ветеринарной медицины» [8]. Сетевой ресурс позволяет проследить динамику развития коллективов, их участие в фестивалях, конкурсах, гастрольной деятельности, а также взаимодействие с образовательными структурами. Совокупность научных и цифровых источников формирует основу для создания хронологии и определения содержания хореографического образования Витебска.

В послевоенные годы в условиях духовного подъема и стремления к сохранению культурной идентичности особую роль начали играть инициативы витебских Дома культуры и Дома культуры управления бытового обслуживания населения, направленные на популяризацию народного творчества и укрепление художественного самосознания молодежи. Первые шаги в развитии любительского хореографического творчества в Витебском регионе были сделаны в 1950 году, когда балетмейстер Осип Портной основал ансамбль танца «Колос» [2, с. 40]. Деятельность коллектива получила высокую оценку на государственном уровне — ансамбль стал первым в республике, удостоенным звания «народный» [1, с. 344]. Значимое событие 1954 года — создание ансамбля танца «Лявониха» под руководством Семена Портного [3]. Этот коллектив сыграл важную роль в становлении хореографического образования в регионе. В 1955 году белорусский хореограф Иван Сериков основал танцевальную группу ансамбля песни и танца «Маладосць» [2, с. 40]. Репертуар коллектива отличался оригинальностью и глубокой связью с местными традициями. Заслуженный деятель культуры Беларуси И. Сериков активно собирал хореографический фольклор Витебской области, который воплощал в сценических постановках.

Очередным шагом в развитии хореографического образования и культурной инфраструктуры Витебского региона явилось создание в 1962 году детского ансамбля «Зорька» на базе Дома культуры управления бытового обслуживания населения [3]. Коллектив, ориентированный на народно-сценический танец, сыграл значительную роль в популяризации белорусского фольклора, формировании исполнительской культуры и подготовке будущих профессиональных кадров. Ансамбль «Зорька» выполнял образовательную,

художественно-просветительскую и воспитательную функции и послужил площадкой для практического освоения хореографических навыков, особенно для молодежи, не имевшей доступа к специализированным учебным заведениям. Принимая участие в репетициях, концертах и фестивалях, юные танцовщики получали базовую подготовку, которая нередко становилась своеобразной ступенью для дальнейшего профессионального роста. Деятельность коллектива органично вписывалась в государственную культурную политику, направленную на развитие самодеятельного искусства как основы массового художественного воспитания. Ансамбль «Зорька» стал не только значимым культурным явлением, но и важным элементом системы хореографического образования, обеспечившим преемственность между народной традицией и сценическим искусством.

Деятельность любительских хореографических коллективов витебских Дома культуры и Дома культуры управления бытового обслуживания населения стала центром художественной самодеятельности и уникальной школой танца, где закладывались основы сценической интерпретации белорусского фольклора. Следует подчеркнуть важность выполнения танцевальными ансамблями образовательной функции, посредством чего участники коллективов получали систематическую подготовку в области хореографии, включая технику народного танца и сценического движения, а также музыкально-ритмического воспитания.

Первый коллектив, ориентированный на современную хореографию, был создан в 2002 году. Инициатором проекта стала хореограф Диана Юрченко, которая на базе старшей группы образцового хореографического ансамбля «Зорька» основала творческое объединение «Маленькая студия большого фестиваля» [3]. Впоследствии проект трансформировался в театр-студию современной хореографии и функционирует до сегодняшнего дня. Репертуар театра-студии отличается жанровым разнообразием: от концептуальных хореографических постановок до эстрадных номеров, выполненных с художественным вкусом. В числе работ — концертные программы, одноактные балеты, хореографические миниатюры, сопровождения к театральным и музыкальным выступлениям, перформансы, а также совместные проекты с представителями различных творческих направлений: театра, кино, моды, рекламы, вокала, изобразительного искусства, симфонической музыки и других. За высокий уровень художественной

деятельности коллектив был удостоен звания «Народный любительский коллектив», а позднее — почетного звания «Заслуженный любительский коллектив Республики Беларусь».

Не менее важную роль в развитии любительского хореографического творчества Витебского региона сыграло создание на базе УО «Витебское государственное училище искусств» (сейчас УО «Витебский государственный колледж культуры и искусств») двух хореографических коллективов. «Студия современного танца» (теперь «Народная студия современного танца») под руководством Ирины Буховецкой возникла в 2003 году, а ансамбль народного танца «На ростанях» (заслуженный любительский коллектив Республики Беларусь народный ансамбль народного танца «На ростанях») под руководством Сергея Раковского организован в 2005 году. Оба творческих объединения существенно расширили возможности профессиональной подготовки учащихся, обеспечив тесную интеграцию учебного процесса с реальной сценической практикой [4]. Благодаря активной концертной деятельности ансамблей студенты совершенствуют исполнительские навыки, укрепляют творческую инициативу.

«Народная студия современного танца» внесла весомый вклад в освоение и популяризацию современных направлений хореографии. Учащиеся получили возможность экспериментировать с пластикой, композицией и стилевыми формами, актуальными для сценической культуры сегодня. Ансамбль «На ростанях», в свою очередь, стал уникальным инструментом сохранения и трансляции белорусской танцевальной традиции. Работа с фольклорным материалом формирует у студентов уважение к этнокультурному наследию и развивает навыки его художественной интерпретации. Участие в коллективах позволяет учащимся реализовать творческий потенциал в концертной деятельности, освоить основы постановки танцевальных номеров, сценографии, музыкального оформления и художественного анализа. Это способствует раскрытию целостной профессиональной идентичности будущих хореографов и интегрирует теоретические знания с практическим опытом.

Деятельность коллективов «Народная студия современного танца» и «На ростанях» укрепляет региональную хореографическую школу, обеспечивая устойчивую связь между образовательной средой и художественной практикой, что соответствует современным требованиям к подготовке специалистов в области хореографического искусства.

## Развитие любительской хореографии в системе высшего образования Витебска.

Любительское творчество активно развивается в рамках культурной и студенческой жизни учреждений высшего образования как компонент хореографического образования: действуют разноплановые хореографические коллективы, демонстрирующие высокий уровень исполнительской подготовки и художественной выразительности [5–8].

Одним из наиболее известных коллективов Витебского государственного университета имени П.М. Машерова является танцевальный коллектив «Ритм», функционирующий при отделе студенческого творчества и культурно-досуговой деятельности. Коллектив регулярно принимает участие в республиканских конкурсах и фестивалях. Одним из последних достижений стало получение диплома I степени в номинации «Тематическое зрелищное представление» (возрастная категория 18–25 лет) на Республиканском смотре-конкурсе «Сэрцам адданыя роднай зямлі», состоявшемся 30 мая 2025 года в Минске [5].

Старейшим хореографическим коллективом среди УВО является народный ансамбль танца «Витебчанка» Витебского государственного технологического университета, основанный в 1966 году. Также в учреждении образования создана в 2010 году студия эстрадного танца «V.I.P.» [7]. Ансамбли танца неоднократно становились участниками фестивалей и победителями в различных конкурсах и номинациях. Большое количество любительских хореографических коллективов действует в УО «Витебский государственный ордена Дружбы народов медицинский университет»: ансамбль народного танца «Миллениум» (2000); коллектив уличного танца «Infinity Dance Group» (2010); коллектив современного танца «Existence» (2008), работающий в направлениях *dancehall* и *reggaeton*; коллектив «Expression» (2020), специализирующийся на *contemporary* [6]. В учреждении образования наиболее широко представлены различные направления танца, что явно усиливает хореографическое образование Витебского региона. Активным участником культурных мероприятий области является студия эстрадного танца «StuDance», организованная в УО «Витебская ордена “Знак Почета” государственная академия ветеринарной медицины» [8]. Как видим, любительское хореографическое творчество в Витебске демонстрирует высокую степень вовлеченности студенческой молодежи в художественную деятельность. Студенческие танцевальные коллективы направлены на раскрытие творческого потенциала молодежи,

на получение и практическую реализацию знаний и навыков в области хореографии.

**Заключение.** Любительское хореографическое творчество в городе Витебске выступает в качестве значимого элемента системы хореографического образования, в рамках которого гармонично интегрируются профессиональная подготовка, инициативное творчество непрофессиональных исполнителей и культурно-просветительская деятельность. Исторический анализ показывает, что становление компонента в регионе происходило под влиянием инициативных деятелей, общественных институтов и образовательных организаций, начиная с первых любительских хореографических коллективов середины XX века по настоящее время. Любительская хореография, представленная в государственных учреждениях высшего образования Витебска, выполняет важные функции художественного воспитания, социализации и культурной самореализации молодежи. Коллективы, действующие при университетах и академиях, демонстрируют высокий уровень подготовки, участвуют в престижных конкурсах и фестивалях, способствуют сохранению национальных традиций и освоению современных направлений хореографического искусства.

Таким образом, хореографическое образование в Витебске можно рассматривать как своеобразный феномен региональной художественной культуры, в котором переплетаются традиции и инновации, академизм и самодеятельность, профессионализм и творческая свобода. Его развитие отражает не только эволюцию образовательных подходов, но и глубокие процессы культурной трансформации, происходящие в белорусском обществе.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Чурко, Ю.М. Белорусский хореографический фольклор / Ю.М. Чурко. — Мин.: Выш. шк., 1990. — 415 с.
2. Чурко, Ю.М. Белорусский сценический танец / Ю.М. Чурко. — Мин.: Наука и техника, 1969. — 136 с.
3. ГУ «Центр культуры «Витебск»». — URL: <https://gck.by/kollektivu-artisty/> (дата обращения: 20.07.2025).
4. УО «Витебский государственный колледж культуры и искусств». — URL: <http://vgkki.by/> (дата обращения: 20.07.2025).
5. УО «Витебский государственный университет имени П.М. Машерова». — URL: <https://vsu.by/otdely/otdel-studencheskogo-tvorchestva-i-kulturno-dosugovoj-deyatelnosti/kollektivu.html> (дата обращения: 20.07.2025).
6. УО «Витебский государственный ордена Дружбы народов медицинский университет». — URL: <https://www.vsmu.by/about-vsmu/vospitaniye/stud-club.html> (дата обращения: 20.07.2025).
7. УО «Витебский государственный технологический университет». — URL: <https://stud.vstu.by/creative-groups/> (дата обращения: 20.07.2025).
8. УО «Витебская ордена “Знак Почета” государственная академия ветеринарной медицины». — URL: <https://www.vsvam.by/otdely/otdel-kulturno-dosugovoj-raboty/> (дата обращения: 20.07.2025).

Поступила в редакцию 19.09.2025

УДК 069(476):27-526.62:726“11”

## Музеализация ансамбля фресковой росписи Спасо-Преображенского храма XII в.

Джумантаева Т.А.

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

В год исторического и религиозного события — 900-летия Полоцкого Спасо-Евфросиниевского монастыря для российской и белорусской гуманитарной научной общественности важное значение может иметь проблематика музеализации материального и духовного наследия преподобной Евфросинии Полоцкой. Русская Православная церковь называет ее покровительницей женского монашества, игуменьей, создавшей один из первых восточно-европейских монастырей — Спасо-Евфросиниевский. Актуальность проблемы заключается в происходящих сегодня социокультурных изменениях и самоидентификации представителей местного сообщества в связи с освоением объектов наследия. Цель статьи — показать формы музеализации ансамбля фресок Спасо-Преображенской церкви, как одного из объектов наследия преподобной Евфросинии Полоцкой, в рамках развития креативного пространства исторического города.

**Ключевые слова:** музеализация, формы музеализации, преподобная Евфросиния, Спасо-Евфросиниевский монастырь, полоцкая школа архитектуры, ансамбль фресок Спасо-Преображенской церкви.

(Искусство и культура. — 2025. — № 4(60). — С. 67–71)

## Musealization of the 12th Century Transfiguration Church Frescoes

Jumantayeva T.A.

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

*In the year of a historical and religious event, the 900th anniversary of Polotsk Spaso-Euphrosyne Convent, the problem of musealization of the material and spiritual heritage of St. Euphrosyne of Polotsk may be of great importance for the Russian and Belarusian humanitarian scientific community. The Russian Orthodox Church calls her the patroness of female monasticism, the abbess who created one of the first Eastern European monasteries — Spaso-Euphrosyne Convent.*

*The relevance of the problem lies in the social and cultural changes taking place in the society and self-identification of local community representatives in connection with the development of heritage sites. The purpose of the article is to show the forms of musealization of the fresco ensemble of Transfiguration Church, as one of the heritage sites of St. Euphrosyne of Polotsk, within the framework of the development of the creative space of the historical city.*

**Key words:** musealization, forms of musealization, St. Euphrosyne, Spaso-Euphrosyne Convent, Polotsk school of architecture, fresco ensemble of Transfiguration Church.

(Art and Cultur. — 2025. — № 4(60). — P. 67–71)

---

Адрес для корреспонденции: e-mail: tamara.jum@gmail.com — Т.А. Джумантаева

Накануне 900-летнего юбилея Спасо-Евфросиниевского монастыря завершена реставрация Спасо-Преображенской церкви (январь 2025 года), которая была построена полоцким зодчим Иоанном по заказу преподобной Евфросинии (возможно, в 1137 г.). При ее жизни храм был расписан фресками, которые сохранились до наших дней в полном объеме. Выдающийся российский реставратор Владимир Дмитриевич Сарабьянов (1958–2015), который более 10 лет занимался раскрытием фресковой росписи XII в., отслоением масляной живописи XVIII–XIX вв. и изучением архитектуры Спасского храма, считал, что новейшие открытия не оставляют никаких сомнений в активном участии игумены Евфросинии в составлении иконографической программы всего убранства церкви Спаса, выполненной около 1161 г. [1, с. 366].

Известный исследователь древнерусской архитектуры Олег Михайлович Иоаннисян (1951–2023), возглавлявший архитектурно-археологические работы по изучению Спасской церкви, отмечал: «Особое значение имеет то обстоятельство, что Спасская церковь является единственным дошедшим до нашего времени памятником, относящимся к самому начальному этапу формирования полоцкой школы зодчества. В Спасском храме Евфросиниевского монастыря черты нового архитектурного направления, выразившегося в создании динамичных, устремленных ввысь “башнеобразных” композиций, появились уже в первой половине XII в., на половину столетия опередив широкое распространение данного стиля во всей древнерусской архитектуре» [2, с. 3].

Накануне юбилея монастыря увидели свет важные и интересные публикации по результатам исследования уникального памятника архитектуры и живописи Спасо-Преображенского храма. Обзор новых археологических находок и открытий, дополнивших известные объекты наследия преподобной Евфросинии, сделал Д. В. Дук в своей книге «Спадчына Еўфрасінні Палацкай: гістарычнае асэнсаванне ў святле новых адкрыццяў» [3, с. 127–130]. В 2025 г. вышла монография И. Л. Калечиц, в которой она представила результаты исследования сопроводительных надписей на фресках XII в. и выдвинула смелую гипотезу об участии самой преподобной в написании текстов на свитках, которые держат в руках многочисленные святые, изображенные на стенах храма [4].

**Ансамбль фресок Спасо-Преображенской церкви.** Созданный при непосредственном

участии преподобной Евфросинии шедевр древнерусской архитектуры XII в. — Спасская церковь со своей уникальной программой фресковых росписей — стал олицетворением материального и духовного наследия святой подвижницы.

При жизни преподобной Евфросинии Спасо-Преображенский храм был расписан фресками, сохранившимися до настоящего времени в полном объеме. Ансамбль росписи представляет собой абсолютно уникальное явление в культурном наследии преподобной. По полноте сохранности первоначальной декорации Спасская церковь сравнима только с ансамблями Софии Киевской (1040-е гг.) и собора Мирожского монастыря во Пскове (около 1140 г.). Манера живописи, характерная для византийского искусства зрелого Комниновского периода, во фресковой декорации Спасо-Преображенского храма в Полоцке близка к таким выдающимся образцам второй половины XII в., как росписи церкви Св. Пантелеймона в Нерези (около 1164 г.) и мозаики базилики Рождества Христова в Вифлееме (1168 г.) [1, с. 15].

Росписи Спасской церкви отличаются особой художественной целостностью, которая свидетельствует о работе опытной сплоченной артели художников, объединявшей как местных мастеров, так и приглашенных из других земель и возглавляемой, вероятнее всего, греческим фрескистом. В 2024 г. на северной стене храма была обнаружена надпись в 5 строк «+Преставілся Авдокім /месяца марта в первый день, / попин Святого Спаса. Помя/ни, Господи, в жизни вечной. / Мастер греческой стороны». Благодаря этой находке стало известно имя мастера Авдокима, возглавлявшего артель художников, расписавших храм. Его имя можно называть вместе с именами зодчего Иоанна и ювелира Лазаря Богши.

В то же время состав росписи обусловлен и местными оригинальными традициями. Особой категорией предметов личного благочестия, подтверждающими этот тезис, являются амулеты-змеевики в виде монетоподобных подвесок или круглых складней с изображением христианской символики на лицевой стороне и «змеиного гнезда» с надписями, содержащими заклинания — на оборотной. Их изображения есть на фресках Спасской церкви [5, с. 182].

Реализация проекта росписи храма была осуществлена благодаря непосредственному участию в создании фресок Спасо-Преображенской церкви самой преподобной

Евфросинии, определившей состав основных звеньев иконографической программы своего храма [1, с. 423].

В ходе реставрационных работ на Спасской церкви в ее стенах были обнаружены семь аркосолиев (погребальных ниш) разных размеров, а внутри фундамента южной галереи — плинфовый трехкамерный саркофаг, служивший криптою (местом захоронения), что подтверждает факт использования Спасского храма как усыпальницы. В этой связи закономерно, что в росписях Спасской церкви значительное место отведено поминальной и патрональной программам, автором которых бесспорно была сама преподобная. В ансамбле росписей представлен святой великомученик Георгий — небесный патрон отца преподобной Евфросинии полоцкого князя Святослава-Георгия, а также изображены Борис и Глеб — святые, соименные двум старшим братьям Георгия, и соответственно дядьям преподобной. Приведенные данные показывают, что первичным в выборе святых для росписи значительного объема храма являлся патрональный принцип. Преподобная Евфросиния выбирала святых покровителей своих ближайших родственников — отца, трех его родных братьев и своего родного брата. Важен тот факт, что к моменту создания фресковых росписей Спасского храма отец преподобной и все три его родных брата, небесные покровители которых включены в данную патрональную программу, уже давно умерли, таким образом, изображения носят и очевидный поминальный акцент.

Патрональную программу стенописей продолжают изображения из четырех фигур святых жен, одна из которых — преподобная Евфросиния Александрийская — небесная патронесса полоцкой игуменьи. Сосредоточием патрональной программы капеллы на хорах является ктиторский портрет самой Евфросинии Полоцкой, подносящей модель Спасского храма Спасителю. Патрональная программа росписи храма выходит за рамки чисто поминального контекста и в ней выражаются идеи общепросветительного характера, связанные с христианизацией восточнославянских земель, историей монашества и конкретной ролью в этом процессе семьи преподобной Евфросинии.

Стены Спасо-Преображенской церкви являются также ценнейшим памятником эпиграфики XII–XVII вв. (в храме сохранилось около 4 тыс. граффити) и палеографии (сопроводительные надписи XII в. на фресках на старославянском и греческом языках). Уникальный

по своей полноте и объему корпус граффити собора позволяет представить развитие письменности и языка на территории Полоцкого княжества [6].

**Музеализация и ее формы.** Методы актуализации наследия: музеефикация и музеализация. Эти термины часто используются как синонимы, но между ними есть смысловые нюансы. Если музеефикация — это преобразование исторического, архитектурного или археологического объекта в музей или музейное пространство с целью его сохранения, изучения и презентации; то музеализация — более широкий процесс включения объектов, явлений или даже нематериального наследия в музейное пространство или культурный контекст, где они приобретают статус «экспоната». Музеализация сегодня — это не только сохранение прошлого, но и создание новых смыслов и способов взаимодействия с наследием, это процесс превращения объектов, явлений или практик в музейные экспонаты или элементы культурного наследия. Согласно З. Странскому, музеализация — это процесс (более широкий, чем музеефикация) наделения объектов статусом культурной ценности, процесс освоения реальности, в рамках которого центр тяжести переносится на мемориальную и культурную ценность реальности. Результаты подобного процесса — попытки сохранить, несмотря на естественный ход вещей, неизбежные изменения и утраты, свидетелей и репрезентантов таких ценностей [7, р. 120; 8].

Мы выделяем следующие формы музеализации: *традиционные* (культурное пространство, ландшафт, музейные экспозиции, музеи-заповедники), *нематериальные* (фестивали, реконструкции, обряды, цифровые архивы с аудио- и видеозаписями фольклора), *современные и инновационные* (виртуальные музеи, 3D-туры, цифровые коллекции, дополненная и виртуальная реальность (AR/VR) — интерактивные реконструкции, интерактивные экраны, голограммы), *гибридные* (музейные кварталы, частные и корпоративные музеи, коллекции компаний, цифровые проекты: 3D-туры, виртуальные реконструкции утраченных реликвий, интерактивные программы, паломнический туризм).

**Музеализация фресок.** В данном исследовании мы представляем только две формы музеализации ансамбля фресок Спасо-Преображенского храма: стационарную выставку «Стенопись XII–XIX веков Спасского храма в Полоцке» и интерактивный музейный проект «Фреска».

К освоению материального воплощения духовного наследия преподобной Евфросинии Полоцкой музейное сообщество исторического города подходило с позиций экспонирования в нескольких музеях Полоцка археологических и письменных артефактов, связанных с периодом жизни и деятельности Святой. Основной экспозицией, знакомящей посетителей с наследием преподобной Евфросинии, стала стационарная выставка «Стенопись XII–XIX веков Спасского храма в Полоцке», созданная в 2013 г. и значительно дополненная в 2016 и 2019 гг. Она построена на принципах сочетания тематической экспозиции и открытого хранения фрагментов отслоенной живописи XVIII–XIX вв. Экспозиция включает в себя археологические находки XII в., копии фресок XII в., видеосъемки ансамбля фресок; инструменты и краски, которыми могли пользоваться фресксты в средние века; графические прориси, макеты памятников полоцкой школы архитектуры, предметы литургического обихода и личного благочестия. В 2021 г. по инициативе Ларисы Михайловны Лысенко (заведующей Художественной галереей) в экспозиционном пространстве были созданы условия для изучения процесса фресковой росписи храма не только в устной и визуальной презентации, но и посредством практической работы. Научные сотрудники разместили в экспозиции оштукатуренную плоскость «стены» размером 350 x 170 см с прорисью фрагментов композиций росписи Спасо-Преображенского храма. Посетителям предлагается изготовить фрагмент фресковой росписи, выбранной ими из общей композиции. (Подробное описание работы данного проекта мы опубликовали в журнале «Веснік Беларускага дзяржайна гауніверсітета культуры і мастацтваў» [9]).

Основные цели проекта «Фреска»: 1) через форму художественной интерактивной коммуникации ввести посетителя в художественно-культурный контекст исторического прошлого, актуализирующую исторические смыслы и техники искусства; 2) донести знания о назначении храмовых росписей, об идее программы росписи Спасского храма и участии в этом самой преподобной, о технике живописи, мастерстве художников и реставраторов.

Проект должен решать следующие задачи: создать возможности творческого участия посетителей в интерактивной коммуникации с экспозицией и музейными предметами; пробудить интерес посетителя к получению полной информации, а следовательно,

и знаний о тех музейных предметах (экспонатах), которые представлены в экспозиции; организовать комфортные условия пребывания в музейном пространстве; позиционировать имидж галереи как креативное музейное пространство, в котором посетитель получает не только теоретические знания, но и посредством освоения практической работы окунуться в историческую эпоху. Целевой аудиторией могут быть различные категории посетителей музея.

Происходящее сегодня позволяет нам сделать вывод относительно работы проекта за истекший период: музейное пространство, выбранное для проекта, и выстроенная в нем экспозиция может рассматриваться как семиотическое пространство, основу которого составляет взаимодействие отдельных ее компонентов, которые постоянно находятся в динамике и вступают в диалог с другими системами. Следовательно, человек с его восприятием, воображением, интеллектуальным и творческим потенциалом, оказываясь в таком пространстве, не просто воспринимает предоставленную ему информацию, а сам становится создателем собственной семиотической системы, понятной и доступной только ему одному, исходя из его опыта, кругозора и отношения к действительности. Участвуя в проекте, он может создавать креативный продукт, делиться с другими участниками своими идеями и взаимодействовать с ними.

**Заключение.** Фресковую роспись XII в. можно увидеть, посетив Спасский храм. Весь этот многогранный материал, раскрытый и сохраненный реставраторами и комплексно изучаемый исследователями, открывает одну из главных страниц в истории и культуре Полоцкой земли и прославляет имя преподобной Евфросинии Полоцкой. Духовные деяния Святой Евфросинии, связанные с распространением христианской культуры, обрели свое уникальное материальное воплощение в оригинальном подлинном памятнике архитектуры и фресковой живописи XII в. — Спасо-Преображенской церкви Спасо-Евфросиниевского монастыря в Полоцке, оказав значительное влияние как на современников, так и на будущие поколения.

В Художественной галерее музееализация фресок предполагает знакомство с техникой фрески, сюжетами и композициями ансамбля росписи, а также предлагает попробовать повторить работу древних фресклистов. В интерактивном режиме музееализация дает возможность концептуально выстроить

коммуникацию с посетителями и принять это как факт, связанный с общей включенностью человека в мир культуры, где музейно-образовательный, просветительный и воспитательный процессы приобретают форму неформального диалога посетителя и, в нашем случае, корпуса фресковой росписи Спасского храма XII в. На первый план здесь выходит стремление создавать ситуации для креативного и созидательного участия акторов в процессах осмысления, восприятия и личного отношения к объекту наследия — ансамблю фресок Спасского храма.

**ЛИТЕРАТУРА**

1. Сарабьянов, В.Д. Спасская церковь Евфросиниевского монастыря в Полоцке / В.Д. Сарабьянов. — 3-е изд. — Белосток: Спасо-Евфросиниевский женский монастырь в г. Полоцке, 2016. — 516 с.: ил.
2. Иоаннисян, О.М. Спасская церковь в Полоцке / О.М. Иоаннисян // Рукопись досье для номинации

Спасо-Преображенской церкви в Полоцке в Список Всемирного наследия ЮНЕСКО. Архив Спасо-Евфросиниевского монастыря.

3. Дук, Д.У. Спадчына Еўфрасінні Полацкай: гістарычнае асэнсаванне ў свяtle новых адкрыццяў: манаграфія / Д.У. Дук. — Магілёў: МДУ імя А.А. Куляшова, 2024. — 168 с.: іл.

4. Калечыц, І.Л. Палеаграфічнае спадчына полацкай Спаса-Праабражэнскай царквы: супрадажальныя надпісы на фрасках і пытаннне аўтарства / І.Л. Калечыц. — Мін.: Беларуская навука, 2025. — 135 с.: іл.

5. Тарасаў, С.В. Еўфрасіння — Офрасіння — Афрасіння Полацкая. Яе час, яе крыж / С.В. Тарасаў. — Мін.: Цымбераў Р.М., 2021. — 368 с.: іл.

6. Калечиц, І.Л. Корпус граффити Полоцкай Спасо-Преображенской церкви: северная келья / І.Л. Калечиц. — М.: Квадрига, 2023. — 204 с.

7. Stransky, Z.Z. Archeologie a muzeologie / Z.Z. Stransky. — Brno, 1995. — 315 p.

8. Stransky, Z.Z. Museology. Introduction to studies / Z.Z. Stransky. — Brno, 1995. — 116 p.

9. Джумантаева, Т.А. Музейныя тэхналогіі ў працэсе інтэграцыі горада і музея / Т.А. Джумантаева // Веснік Беларускага дзяржаўнага ўніверсітэта культуры і мастацтваў. — 2023. — № 1(47). — С. 111–117.

Поступила в редакцию 14.07.2025

## Социальная ответственность и духовная культура личности

Рудковский Э.И., Акуневич В.В.

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

В статье рассматривается роль социальной ответственности в детерминации и регуляции социальной активности личности. Дан анализ соотношения ответственности как элемента духовной культуры личности с другими основными факторами социальной активности.

Жизнедеятельность человека не может протекать безотносительно к содержанию его внутреннего мира. Чтобы стать свободным, человек должен приобрести соответствующие требованиям внешних условий внутренние качества, важнейшим из которых является ответственность. Свобода и ответственность — две стороны одного целого — сознательной человеческой деятельности. Свобода есть мера ответственности, а ответственность — мера свободы. Свобода порождает ответственность, а ответственность «сопровождает» свободу. Человек свободен тогда, когда его выбор обоснован, когда его оценки соответствуют реальности, а не носят произвольный характер.

От степени развития сознания и чувства ответственности зависят направленность и динамизм деятельности, использование в ее процессе объективных предпосылок саморазвития, раскрытия сущностных сил человека, формирования его духовного мира.

**Ключевые слова:** свобода, ответственность, социальная активность, потребности, мотивы, ценностные ориентации, духовная культура.

(Искусство и культура. — 2025. — № 4(60). — С. 72–75)

## Social Responsibility and Spiritual Culture of the Personality

Rudkovsky E.I., Akunевич V.V.

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

The article examines the role of social responsibility in the determination and regulation of the personality social activity. An analysis of the correlation of responsibility as element of personality spiritual culture with other basic factors of social activity is presented.

A person's life activity is always connected with the content of his inner world. To become free, the man must acquire inner qualities which correspond the requirements of the outer conditions. The most important of these qualities is responsibility. Freedom and responsibility are the two sides of one whole, conscious human activity. Freedom is a measure of responsibility; responsibility is a measure of freedom. Freedom generates responsibility and responsibility "accompanies" freedom. The man is free when his choice is grounded, when his evaluation corresponds the reality but is not arbitrary.

The direction and the dynamism of activity, the use in its process of objective self-development prerequisites, the disclosure of the essence forces of the man, shaping his spiritual world, depend on the degree of consciousness and feeling of responsibility development.

**Key words:** freedom, responsibility, social activity, needs, motifs, value landmarks, spiritual culture.

(Art and Cultur. — 2025. — № 4(60). — P. 72–75)

Духовная культура зрелой личности как интегральное явление включает систему высших ценностных ориентиров и такие моральные качества, как честь, достоинство, совестливость, неравнодушие, патриотизм,

социальная ответственность. Жизнь в обществе требует от человека понимания границ морально допустимого, другими словами, особой культуры ответственности. Сегодня границы ответственности становятся

все более подвижными, расширяется горизонт ответственности за счет тех проблем социума, с которыми он не сталкивался несколько десятилетий тому назад. Важно учитывать, что в современных условиях возрастающей взаимозависимости людей даже локальные безответственные действия могут привести к катализмам глобального масштаба.

**Социальная ответственность и деятельность человека.** Ответственность становится важным регулятором деятельности человека во всех общественно значимых сферах бытия, возрастает цена его социальной активности, ее последствий для жизни большого количества людей. Социальная ответственность выражает объективно существующую потребность согласования, упорядоченности деятельности различных субъектов общественной жизни, преодоления их узкоэгоистических интересов. Именно совместная деятельность является предпосылкой и источником социальной ответственности. Деятельность имманентно присуща человеческой личности. Невозможно говорить о плодотворности социализации личности, не учитывая полноты ее включения в деятельность всего общества и вытекающего отсюда разнообразия отношений и социальных качеств. Овладение человеком внушительным миром цивилизации тождественно развитию внутреннего мира, способностей. Осуществляемая личностью деятельность формирует комплекс различных способностей. Вне деятельности и до нее способности не существуют. Всякая способность выражает «меру освоения некоторой совокупной деятельности» [1].

Вот почему процесс формирования духовно зрелой личности, присвоение ею общественного богатства нельзя понимать как организацию системы распределения различных материальных и духовных ценностей среди членов общества, на долю которых остается лишь их по возможности более полное усвоение.

Вместе с тем следует вести речь не просто о деятельности человека, а о ее направленности, социальной активности. В философской, психологической и социологической литературе существуют различные определения социальной активности. В частности, социальная активность рассматривается как «общая интегративная характеристика внутренних возможностей субъекта в осуществлении деятельности, направленной на поддержание и развитие социальной целостности» [2]. Полагаем, что социальную активность нельзя ограничивать только внутренними

возможностями личности. Это и актуализация, что немаловажно, данных возможностей. Объективным критерием сформированности человека может быть только характер и содержание действия.

Признание того факта, что человек всесторонне развивается лишь в процессе активной «внешней» деятельности, выступающей как самодеятельность, предполагает признание его «внутренней» субъективной активности, в ходе которой он сам конструирует себя. Деятельность человека зависит от многих условий, которые мы называем объективными. Вместе с тем деятельность человека не жестко детерминирована этими условиями, а связь его (человека) с ними опосредуется богатством сознания, внутренней духовной жизни. Человек обладает свободой выбора. Какую линию поведения из имеющихся вариативных возможностей изберет человек, зависит во многом от него самого, богатства внутреннего мира индивида, который способен активно оценивать внешние воздействия и в этом «внутренне переработанном» виде делает их фактором своей деятельности. От человека зависит направленность деятельности, ее качество, интенсивность. Объективные условия (как ни велика их роль) детерминируют деятельность не безотносительно к самому носителю этой деятельности (субъекту), а через него. Именно это имел в виду Ф. Энгельс, когда писал: «...все, что побуждает человека к деятельности, должно проходить через его голову...» [3, с. 290]. Отсюда следует необходимость анализа духовного мира личности, ее идеалов, ценностных ориентаций, степени развития сознания и чувства ответственности, ибо социальная активность не только влечет за собой развитие человека, но и зависит от него.

В этой связи категорически нельзя согласиться с позицией бихевиористов в интерпретации человеческой деятельности. К примеру, Б. Скиннер полагает, что для того, чтобы создать научную «технологию поведения», необходимо сокрушить миф о свободе личности. Чем настойчивее люди будут цепляться за призрак личной свободы, тем скорее они сотворят ад на земле [4]. По его мнению, так называемый «внутренний мир человека», населенный свободой воли, моральной ответственностью и прочими фантомами, — это всего лишь предрассудок, который владеет умами философов, социологов, юристов. Для бихевиористов, чем примитивнее, элементарнее объяснение поступков людей, тем оно научнее, т.к. организм человека представляет

собой своего рода послушный автомат, перерабатывающий внешние воздействия и приспосабливающийся к среде.

Однако социокультурная среда сама по себе не формирует духовного багажа личности. Деятельность человека не может протекать безотносительно к содержанию его внутреннего мира. Чтобы стать свободным, человек должен приобрести соответствующие внешним условиям внутренние качества. Эту взаимосвязь внутреннего и внешнего в деятельности человека подчеркивал Г. Гегель: «Каков человек внешне, т.е. в своих действиях ... таков он внутренне, и если он лишь внутренний, т.е. если он остается добродетельным, моральным и т.д. только в области намерений, умонастроений, а его внешнее не тождественно с его внутренним, то одно так же бессодержательно и пусто, как и другое [5, с. 308].

**Социальная ответственность.** Важнейшим качеством внутреннего мира человека и является социальная ответственность, которая выступает как «непосредственное осознание и переживание личностью необходимости выполнения требований общества, социальной группы и свободная, творческая реализация этих требований в деятельности, оцениваемой соответствующим образом со стороны инстанции» [6, с. 133].

Социальная ответственность — это не менее широкая категория, чем свобода. Она представляет собой обобщенное выражение всех форм и видов ответственности (нравственной, юридической, профессиональной и т.д.), которые в сжатом виде входят в понятие социальной ответственности. Соотношение социальной ответственности и ее форм можно представить как взаимосвязь общего и отдельного. Так как общее существует в отдельном и через отдельное, исследование общего, существенного (социальная ответственность) — это так или иначе изучение природы отдельных форм ответственности и наоборот. Каждая форма ответственности есть своеобразное проявление единой сущности, которая заключается в выходе на решение общественных, классовых проблем, реализацию обобщенного общественного интереса.

Когда речь идет о социальной активности, то, безусловно, следует учитывать, что в ее основе лежат потребности, мотивы, ценностные ориентации. Однако деятельность детерминирована потребностями лишь в конечном счете, т.е. опосредованно. Если бы деятельность

определялась непосредственно потребностью, тогда бы человек не нес ответственность за свои поступки. Наличие потребности самой по себе не всегда побуждает субъекта к деятельности и приводит к достижению желаемых результатов. Потребность должна пройти сложный этап мотивации, осознаться личностью. Осознанность субъектом объективно назревших потребностей и значимости своего участия в деятельности включает человека в отношения с субъективными и объективными факторами удовлетворения потребностей. В результате действие становится для человека личной необходимостью.

Мотивация — деятельность сознания, в процессе которой человек делает выбор, т.е. отдает предпочтение какой-то одной потребности, сдерживая импульсы других. Понятно, что характер выбора как объекта потребности, так и способов, форм, места и времени ее удовлетворения во многом зависит от богатства духовного мира человека, его ценностных ориентаций, от того, насколько общественно значимые блага и ценности стали вместе с тем личностно значимыми для индивида, целями его деятельности. «Проистекая из общественной жизни, они, включаясь в мотивацию, порождают новое ее содержание и строение: человек не только признает благом и целью своих действий то, что ему непосредственно хочется, но и начинает хотеть того, а не иного, потому что и он проникся сознанием, что это благо, что это ценно и должно стать целью его действий» [7, с. 634].

Посредством потребностей человек осознает свои отношения с обществом «один на один», а через ценности он осознает принадлежность к социуму в целом. По форме презентации потребности переживаются как нужда, желания, напряжение и т.д. Ценности переживаются как идеалы, т.е. конечные ориентиры желательного состояния дел не только для самого себя, но и для других. Нельзя не согласиться с тем, что человек без ценностей «превращается в «беспозвоночное существо», вынужденное каждый раз приспосабливаться под натиском различных потребностей, которые умело «подкачиваются» обществом потребления» [8, с. 127]. Человек не может жить, руководствуясь только потребностями. Потребности есть и у животных. Смысль жизни придают ценности. Но они могут остаться втуне, не реализоваться. Для этого необходимо развитое чувство и сознание долга, социальной ответственности.

Социальная ответственность — «пусковой крючок» деятельности. Человек может

принимать ценности, осознавать потребности, но при этом оставаться пассивным, ничего не делать для реализации того или другого. Переход жизненной мотивации от потребностей к ценностям осуществляется через социальную ответственность. Мы все чаще сталкиваемся с людьми, которые не знают ответственности и живут сегодняшним днем, без забот о близких и об обществе в целом.

Это как раз тот случай, когда сама личность, сознание ответственности, присущее ей, служат источником дополнительной инициативы и энергии. Иными словами, социальная ответственность выступает наряду с другими факторами важнейшей внутренней детерминантой и чертой положительно направленной социальной активности, ведущей к всестороннему совершенствованию личности. Необходимо сделать одно уточнение: мы ни в коем случае не отрицаем значения объективной стороны социальной ответственности — требований общества, вытекающих из его коренных интересов — в регуляции деятельности человека. Нас интересует ответственность как социальное качество личности. Отражаясь в сознании индивида, будучи осознанными и субъективированными, требования общества становятся для человека и стимулом, и руководством к социально активной деятельности. Пассивная деятельность, как правило, характеризуется слабо развитой субъективной стороной, чаще всего вызвана внешними обстоятельствами и не является внутренней необходимостью.

**Функции социальной ответственности.** Свобода личности может быть достаточно полной лишь тогда, когда личность обладает достаточно полным объемом ответственности. И наоборот, проникнутая ответственностью деятельность единственно заслуживает внимания быть названной свободной, т.е. соответствующей прогрессу общества и всестороннему развитию личности. Во-первых, именно ответственность определяет принцип добровольности, характеризующий социальную активность личности. Во-вторых, сознание и чувство ответственности есть весьма существенный фактор направленности социальной активности. Ответственность как регулятор поведения придает социальной активности соответствующее социальное направление, когда в качестве главной цели своей активной творческой деятельности личность ставит выполнение требований общества, служение его прогрессу. В-третьих, ответственность ориентирует не просто на осуществление той или иной деятельности, а на осуществление ее с наиболее полной

отдачей сил и способностей, энергии и инициативы, направляет на всестороннее развитие активности личности. В-четвертых, ответственность как качество духовного мира личности проявляется как ее сознание и чувство ответственности. Последнее включает в себя определенный эмоциональный фактор, выражается в таких состояниях, как озабоченность, тревога, неравнодушие, жалость. Оно предохраняет от возникновения социальной апатии и безразличия. Требования общества могут стать предпосылкой деятельности лишь при условии положительного эмоционального отношения к ним. Только органически соединяя свою личную биографию с судьбами общества, каждый отдельный человек может получить моральное удовлетворение от собственной жизни, чувствовать себя свободным.

**Заключение.** Личность есть лишь там, где есть свобода. Свобода подлинная, а не мимая, свобода действительного развертывания человека в общественно значимой деятельности, во взаимоотношениях с другими людьми. Если у человека отнять свободу и ответственность, он превратится лишь в свое подобие, в манипулируемого извне робота. Вся история человечества, несмотря на различные социальные потрясения и коллизии, была постепенным и необратимым процессом возрастания свободы человека, его ответственности, который закономерно, в конечном счете, ведет к утверждению гуманности и социальной справедливости.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Москаленко, В. Способности / В. Москаленко // Философская энциклопедия: в 5 т. — М., 1960–1970. — Т. 5. — С. 118.
2. Шавель, С.А. Социальная активность / С.А. Шавель // Социологический словарь / сост. А.Н. Елсуков, К.В. Шульга; науч. ред. Г.Н. Соколова, И.Я. Писаренко. — 2-е изд., перераб. и доп. — Мин.: Университетское, 1991. — С. 220.
3. Энгельс, Ф. Людвиг Фейербах и конец классической немецкой философии / Ф. Энгельс // К. Маркс, Ф. Энгельс. Сочинения: в 50 т. — М.: Государственное издательство политической литературы, 1961. — Т. 21. — С. 269–317.
4. Скиннер, Б.Ф. По ту сторону свободы и достоинства / Б.Ф. Скиннер; пер. с англ. И.В. Митрофанова. — М.: Издательство Эксмо, Бомбара, 2023. — 237 с.
5. Гегель, Г.Ф. Энциклопедия философских наук: в 3 т. / Г.Ф. Гегель. — Т. 1: Наука логики. — М.: Мысль, 1974. — 452 с.
6. Рудковский, Э.И. Ответственность как философская категория / Э.И. Рудковский // Ученые записки УО «ВГУ им. П.М. Машерова». — Витебск, 2010. — Т. 10. — С. 127–133. — URL: <https://rep.vsu.by/handle/123456789/5217> (дата обращения: 10.01.2025).
7. Рубинштейн, С.Л. Основы общей психологии / С.Л. Рубинштейн. — СПб.: Издательство «Питер», 2000. — 712 с.
8. Ситаров, В.А. Соотношение ценностей и потребностей личности в современном обществе / В.А. Ситаров, Л.В. Романюк // Знание. Понимание. Умение. — 2016. — № 4. — С. 124–129.

Поступила в редакцию 23.09.2025

УДК 7.012:741:37.016

## Творческий потенциал композиционного рисунка в профессиональной подготовке педагога-художника

*Костогрыз О.Д.*

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

Данная статья посвящена композиционному рисунку и проблеме взаимосвязи развития композиционного мышления и обучения рисунку на современном этапе.

Анализируется влияние учебного композиционного рисунка на формирование композиционного мышления, а также рассматриваются особенности композиционного рисунка как компонента профессиональной подготовки педагога-художника. Кроме этого дается характеристика творческого потенциала композиционного рисования с натуры в художественной творческой практике, приводятся примеры творческих методов художников, использующих принципы композиционного рисования. В исследовании представлены учебные задания и упражнения по композиционному рисованию, которые возможно применять в практике преподавания рисунка и композиции на учебных занятиях и в рамках кружковой работы.

Автор опирается на личную творческую художественную практику и многолетний педагогический опыт в рамках учебного процесса на художественно-графическом факультете и школе искусств.

Данная научная публикация иллюстрирована произведениями профессиональных художников, не публиковавшимися ранее примерами студенческих графических работ и творческими работами автора представленного материала.

**Ключевые слова:** творчество, изобразительное искусство, композиция, искусство рисунка, композиционный рисунок, набросок, эскиз.

*(Искусство и культура. — 2025. — № 4(60). — С. 76–81)*

## Creative Potential of the Composition Drawing in Teacher Artist Professional Training

*Kostogryz O.D.*

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

*The article examines composition drawing and the issue of the interconnection between the development of composition thinking and teaching drawing at the present stage.*

*The impact of the academic composition drawing on shaping composition thinking is analyzed; features of composition drawing as a component of teacher artist professional training are considered. Besides, a characteristic of the creative potential of composition drawing from life in the art creative practice is given; examples of creative methods of artists*

Адрес для корреспонденции: e-mail: [kizo@vsu.by](mailto:kizo@vsu.by) — О.Д. Костогрыз

*who use composition drawing principles are given. The research presents composition drawing academic tasks and exercises which can be used in teaching drawing and composition practice in class and within amateur work.*

*The author relies on his personal creative practice and long term pedagogical experience within the academic process at Art Faculty and School of Arts.*

*The paper is illustrated by works of professional artists, by student graphic works and creative works of the author which were not published earlier.*

**Key words:** creativity, fine art, composition, the art of drawing, composition drawing, sketch.

*(Art and Cultur. — 2025. — № 4(60). — P. 76–81)*

Одной из проблем учебного процесса в области высшего художественно-педагогического образования, мы полагаем, является ошибочное восприятие многими студентами рисунка только как учебной дисциплины. Постоянная концентрация внимания учащихся преимущественно на задачах базовой грамоты (пропорции, конструкция, тоновые отношения и т.д.) практически не развивает творческие способности на занятиях по рисунку. Постановка задачи педагогом, его объяснения и обсуждение в ходе выполнения работы также часто касаются исключительно вопросов учебной грамоты. Как следствие, нередки случаи «выгорания», потери интереса и замедление развития навыков. Мы не отрицаем важности изучения грамоты реалистического изображения натуры как основы искусства рисунка, но если студент не воспринимает любой учебный рисунок как творческий процесс, то и в его творческих композициях рисунок не будет органично участвовать в формировании художественного образа и обладать высокой степенью выразительности, будет механическим, глубоко вторичным компонентом.

Актуальность исследования следует из важности понимания возможностей комплексного подхода в преподавании таких учебных дисциплин, как рисунок и композиция.

Цель статьи — рассмотреть и охарактеризовать особенности и значение композиционного рисунка в изобразительном искусстве и профессиональной подготовке педагога-художника.

**Термин «композиционный рисунок»,** к сожалению, не всегда корректно используется в настоящее время. Мы опираемся на традиционную трактовку термина в работах О. Авсияна, А. Лаптева, Г. Загянской и других авторов. Композиционный рисунок — это творческий рисунок, в котором на первый план выходят композиционные задачи. В практике художественного творчества в станковой графике так называют одновременно и процесс создания произведения, и результат этого процесса — собственно саму композицию. Композиционное рисование

может выполняться как с натуры, так и без нее — по памяти или по представлению.

Само словосочетание, по нашему убеждению, не просто уравнивает понятия «композиция» и «рисунок», а формирует более полное и точное понимание возможного творческого потенциала искусства рисунка, избавляет термин «рисунок» от вторичности и от его позиционирования в качестве чисто вспомогательного компонента в композиции, живописи и скульптуре. В учебном пособии «Натура и рисование по представлению» О.А. Авсиян пишет: «Тесные связи рисунка с композиционной практикой характеризуют два этапа: первая фиксация мысли (эскиз) и рисунок как реализация мысли. Важно, чтобы композиционное видение пронизывало все аспекты учебной работы» [1, с. 23]. Там же находим о важности и сложности предмета нашего исследования: «Рисование «от себя» (термин, конечно, условный), композиционное рисование — сложный сплав жизненного и художественного опыта с фантазией художника» [1, с. 23].

В «Рисунке первом» А.М. Лаптева в главе «Некоторые указания о композиционном рисовании» есть замечательное утверждение о работе современных ему иллюстраторов: «Конечная цель художника — композиционный рисунок, ведь для большинства рисовальщиков первом постоянная работа — иллюстрация» [2, с. 60].

До появления бумаги (материала в несколько раз более дешевого, чем пергамент) рисунок, действительно, выполнял преимущественно вспомогательные функции. В Европе, начиная с эпохи Возрождения, рисунок начал развиваться и накапливать потенциал, который к XX веку позволил ему в рамках станковой графики реализовать уровень творческой самостоятельности как художественного явления, как искусства рисунка.

В рамках данного материала мы не ставим цели написать исторический очерк или исследовать весь творческий диапазон художников, практикующих композиционное рисование, но считаем необходимым привести

некоторые примеры. Выстраивая учебный процесс, формируя учебные программы и задания, преподаватели должны не только опираться на традицию и опыт предыдущих поколений педагогов, но и учитывать современные творческие тенденции, практики и поиски художников.

**Композиционное творческое рисование**, самостоятельное и самодостаточное, не является приметой исключительно современного изобразительного искусства. Так, ярким примером может служить творчество великого Рембрандта. Большое количество его рисунков не были реализованы в его офортах и картинах и, видимо, не являлись эскизами в обычном понимании. М. Флекель отмечает: «Среди рисунков Рембрандта сравнительно немного эскизов для картин и офортов... Большинство его рисунков не несет никаких служебных функций, они выполнены как *совершенно самостоятельные произведения искусства*» [3, с. 16]. И далее утверждает: «Рембрандт относился к рисунку как к самостоятельному виду искусства с присущими ему одному специфическими возможностями и передавал в нем то, что не мог выразить в материалах и техниках офпорта и масляной живописи при всем богатстве последних» [3, с. 18]. Михаил Флекель для понимания художественного значения рисунков Рембрандта также предлагает отказаться от *ограниченного представления о рисунке как о простой академической штудии*.

Рисунки Рембрандта, по всей видимости, в отличие от его офортов, не предназначались для продажи, поэтому они выполнены с гораздо большей степенью свободы, предваряя «свободные» творческие рисунки художников XX века. «В некоторых рисунках Рембрандта встречаются линии и мазки неопределенного значения, чисто формально замыкающие композицию. Они возникали в тех случаях, когда художник чувствовал, что для завершения композиции ее необходимо дополнить какими-то элементами, но пока не стал их предметно конкретизировать» [3, с. 31]. Через несколько столетий подобный подход при создании рисунков-композиций будет часто использоваться художниками и легко приниматься зрителями.

Советский иллюстратор Виталий Горяев, работая над оформлением классической литературы, создавал циклы карандашных рисунков, по стилистике напоминающих наброски: быстрые, «приблизительные» в вопросах анатомии и светотени, как будто незавершенные, но при этом необычайно выразительные

и динамичные. О его творческом методе может дать представление документальный фильм «Карандаш Виталия Горяева» (режиссер Л. Шварц, 1982), впервые просмотренный автором статьи в студенческие годы. С натуры или без нее В. Горяев рисовал быстро, без исправлений, руководствуясь чувством, опираясь на опыт и предварительное изучение литературного материала.

Искусствовед Г. Загянская в сборнике статей «Искусство рисунка» приводит отрывки из неопубликованной статьи художника Владимира Колтунова, в которой он, говоря о «художнике-композиторе», подчеркивает важность композиционного видения пространства [4, с. 210]. Сама же пишет о нем, что В. Колтунов «... помимо натурного был одержим еще и *композиционным рисованием*, у него была постоянная потребность компоновать...» [4, с. 212].

Белорусские художники также используют подобный творческий метод. Современные пленэры для художников обычно завершаются отчетной выставкой работ, созданных за время пленэра. Нередко, наряду с живописными этюдами, художники выставляют рисунки, которые являются не «протоколом» мотива, а его творческой интерпретацией. Так работал прекрасный рисовальщик Евгений Шатохин. Его рисунки-композиции свидетельствуют о том, что процесс творческого поиска выразительности пейзажного образа происходил непосредственно в процессе создания рисунка. Художник Александр Боричевский (ученик Е. Шатохина) вспоминает совет не срисовывать мотив механически, бездумно. Следует, понимая характер будущего образа, что-то «не замечать», что-то другое, необходимое, привносить из других мотивов, где-то усиливать контрасты.

Автору статьи во время стажировки на кафедре графики в БГАИ довелось присутствовать на встрече заслуженного деятеля искусств Беларуси, профессора (на тот момент заведующего кафедрой графики) В.П. Савича с группой художников-графиков. Присутствующие были впечатлены, увидев около сотни небольших, размером с открытку, рисунков-композиций, выполненных различными материалами и оформленных в паспорту. Эти импровизации представляли собой результат практически каждого дня тренинга — оригинальные завершенные композиции, сделанные очень быстро. В личной беседе с автором статьи Владимир Петрович рассказывал, как убеждал студентов рисовать каждый день — быстро, композиционно,

разнообразно. Длительный рисунок дает ремесленную базу, композиционные наброски формируют мышление художника.

**Вопрос изображения пространства** в учебном рисовании с натуры не теряет своей актуальности, ему уделяется внимание, но существуют объективные сложности. На первом курсе пространственные характеристики в натюрморте в целом осваиваются довольно слабо, так как подготовка абитуриентов зачастую «механистична», внимание студента сконцентрировано на предметной характеристике форм, не развито чувство целого, рисунок непластичен. Редкие задания по рисунку интерьера зачастую не увлекают, что мешает их творческому выразительному выполнению.

Рисунки с фотографии, которые нередко выполняют студенты в формате самостоятельной работы, не способствуют развитию чувства пространства в изображении.

Ситуация с пейзажными этюдами и рисунками на пленэре выглядит лучше, мы полагаем, в первую очередь потому, что этот тип учебных работ является *разновидностью композиционного рисования*.

Композиционное рисование позволяет приобретать опыт чувствования пространственных характеристик рисунка, так как пространственные связи предметов выступают в качестве *главной учебно-творческой задачи*. Если время композиционного наброска или зарисовки ограничено, форма предметов может решаться не «идеально», с точки зрения базовой изобразительной грамоты. Точное визирование становится необязательным условием выполнения работы. Как следствие, в проблеме «форма — пространство» начинает доминировать «пространство». Мы полагаем, в композиционном рисовании педагогу в ходе постановки учебной задачи следовало *обострить пространственную ситуацию* или пространственный замысел рисунка. У нас был опыт включения задания по графике в программу летнего пленэра. Необходимо было выполнить ряд *композиционных набросков* с натуры, на основе которых студенты осенью делали два эскиза графических композиций для гравюры на картоне. Основная проблема: графическими средствами дать характеристику понятий «открытое пространство» и «закрытое пространство».

Практика показывает: *когда студент, делая набросок, в первую очередь решает композиционные задачи, он работает более осмысленно в плане отбора и фиксации деталей натуры*.

Хотелось бы отметить, что наброски учащихся решают преимущественно учебные задачи. В творческой работе художника набросок, в первую очередь композиционный, может выйти за вспомогательные рамки. «Рисунки и наброски имеют также самостоятельное значение в творческой практике художников» [5, с. 131]. Читая в студенчестве дневники Эжена Делакруа, автор статьи был впечатлен утверждением, что «...набросок, проникнутый подлинным чувством, может стоять по своей выразительности на одном уровне с наиболее завершенными произведениями» [6, с. 13].

«Наброски выполняются художниками не только с целью профессиональной тренировки или сбора натурного материала, их роль не ограничивается вспомогательными функциями. Выполнение наброска — это не только очередное упражнение в рисовании, нередко это *создание произведения искусства*, пусть маленького по размерам, порой скромного по задачам, но обладающего высокими художественными достоинствами, способного многое сказать зрителям» [5, с. 77].

**Формирование и развитие композиционного мышления** — это сверхзадача композиционного рисования в течение всего курса обучения.

Композиционный рисунок с натуры может быть наброском, зарисовкой, длительным рисунком и, конечно же, композиционным эскизом. Любой творческий рисунок с натуры, по памяти или по представлению представляет собой композиционный рисунок.

Цель работы определяет задачу композиционного рисунка. Для чего мы делаем композиционный рисунок? Эскиз — для создания графической композиции (картины), набросок — для фиксации впечатления от реального мотива или рисунок-тренинг — для развития композиционного мышления, «тренировки» навыков интуитивного поиска. Кроме вспомогательных задач композиционный рисунок, с натуры или без натуры, может быть самостоятельным художественным произведением (рисунок-композиция).

Учебное композиционное рисование может преследовать разные цели также от учета специфики получаемого образования.

В учебном процессе Московского государственного академического художественного института имени В.И. Сурикова (МГАХИ) большое внимание уделяется проблемам формирования композиционного мышления непосредственно на практических занятиях по академическому рисунку [7; 8].

Учебное пособие «Композиционный рисунок» представляет собой работу, в которой формулируется методология композиционности и обобщается методический опыт преподавания дисциплины «Рисунок» в мастерских монументальной живописи и станковой графики МГАХИ им. В.И. Сурикова при РАХ.

Мы полагаем, что для студентов педагогических специальностей на художественно-графическом факультете композиционное рисование может строиться иначе. Прежде всего, следует знакомить студентов с возможным разнообразием рисунка как вида искусства, будущий педагог-художник на занятиях по композиции должен получать опыт рисования более широкий, чем это обычно практикуется в рамках академического рисунка.

На занятиях по рисунку и композиции в учебном процессе на художественно-графическом факультете в основном используются стандартные форматы, что формирует некоторую шаблонность композиционного мышления. Однообразие техники и стилистики исполнения аудиторных заданий по академическому рисунку также не способствует расширению профессионально-творческих навыков. Композиционное же рисование может помочь в преодолении подобных проблем, так как предполагает разнообразие форматов, материалов, стилей и техник. В идеале наряду с курсами «Рисунок» и «Композиция» нужен курс «Композиционный рисунок».

Мы не предлагаем в нашем материале программу по композиционному рисунку, программа должна создаваться под конкретную ситуацию и под известные условия. Мы просто предлагаем варианты заданий разной степени сложности, которые, несомненно, могут «расширить горизонты» понимания искусства рисунка. В любом рисунке, как и в творчестве в целом, присутствуют признаки игры, композиционное рисование не исключение. Современные педагогические практики допускают наличие игрового компонента не только в обучении детей. Кроме того, как раз с детскими коллективами предстоит работать большинству будущих педагогов-художников.

**Примеры упражнений по композиционному рисованию.** В учебном пособии О.А. Авсияна (упоминалось выше) приводится много интересных рекомендаций и полезных упражнений. В рамках нашей публикации нет ни возможности, ни смысла приводить их все. Но некоторые стоит хотя бы упомянуть. Например, рисунок натюрморта на основе случайно поставленных предметов (на нашем факультете это задание много лет лежит

в основе вступительного экзамена по композиции). Или рисунок по наброску интерьера с разных точек зрения (сделав один композиционный набросок, обучающийся должен попробовать, мысленно «обходя» помещение, представить себе и зафиксировать в рисунках пространственные планы с других точек зрения). Могут быть задания на выражение движения. И, конечно, рисунки по воображению в связи с композиционным замыслом. Это все, по убеждению автора учебного пособия, развивает объемно-пространственные представления, и, мы добавим, является примером композиционного рисования.

Личный педагогический и творческий опыт автора свидетельствует о множестве вариантов подобных заданий. Студенты с большим интересом выполняют рисунок разных поз модели с наложением — натюрщик начинает позировать в одной позе, через определенное время меняет положение, например, рук. Обучающийся должен нарисовать обе фазы движения на одном и том же рисунке. Это задание мы успешно реализуем на занятиях по учебному рисунку.

Композиционные зарисовки модели, совершающей повторяющееся движение с включением элементов обстановки. То есть ученик делает композиционный набросок интерьера с перемещающейся моделью (можно зафиксировать две или три фазы движения, как будто модель не одна).

Композиционная зарисовка со сменой положения рисовальщика. Не совсем простое задание для неподготовленных учеников, но всегда весело его выполнять. Например, начинаем рисовать натюрморт, не компонуя сразу весь, а с какого-либо края. Нарисовав треть постановки, переходим на пару шагов в сторону, и продолжаем рисовать с другого ракурса. Заканчиваем с третьего ракурса. Форма «развалится», но проявится композиционная структура постановки.

На занятиях по композиции в станковой графике мы практикуем прием ограничения изобразительных средств. Например, рисунок только вертикальными линиями, только динамическими каракулями, заданными штриховыми системами без предварительного линейного карандашного построения на заданный образ.

Очень интересный художественный опыт дает «рисование жестом». Это рисовальная практика работы с натуры, когда рисовальщик больше смотрит на натуру, почти или совсем не смотрит на лист с рисунком, пытаясь синхронизировать движение руки с карандашом

и движение глаз по форме объекта в пространстве. «Представьте, что ваша рука — это продолжение вашего глаза» [9, с. 274]. В главе «Предвзятость» (раздел «Пейзажный рисунок») авторы «Практического курса рисования» Питер Станье и Терри Розенберг поясняют, что «рисунок жестом — это констатация действия». Они предлагают замечательные упражнения: рисунок непрерывной линией; рисунок непрерывной линией, не глядя на лист; рисунок «неудобной» рукой; рисунок обеими руками одновременно (каждая рука рисует свою часть рисунка). Речь везде идет о коротких сериях пятиминутных композиционных рисунков.

На занятиях по композиции некоторые педагоги предлагают обучающимся сделать абстрактные рисунки-композиции на заданную тему (ветер, тишина, высота и т.д.), импровизации на ассоциативный подход (веселый чайник, серебряный стол), рисунки по поводу послушанной музыки.

Некоторое непонимание может вызвать задание со сменой темы уже во время выполнения работы (вынужденная композиционная импровизация). При этом наложение тем может быть не сложным (вечер плюс ветер, дорога и скорость).

Необходимо объяснить ученикам, что подобные практики моделируют особенности творческого процесса. Мастер-классы педагогов по композиционному рисованию также способствуют развитию и совершенствованию композиционного мышления студентов.

**Заключение.** Композиционный рисунок должен не заменять, а дополнять

академический рисунок. Он может стать своего рода «мостом» между академическим рисунком и композицией, связать их в сознании ученика в единое целое. Практический опыт автора подтверждает несомненное повышение у студентов интереса к рисунку и к творчеству в целом, в процессе и после выполнения заданий, перечисленных в представленной статье. Часть упражнений выполнялась на занятиях по композиции, другие в рамках индивидуальной и групповой работы студентов разных курсов на кружке графики. Композиционное рисование способствует формированию комплексного подхода к освоению специальных дисциплин у будущего педагога-художника.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Авсяян, О.А. Натура и рисование по представлению / О.А. Авсяян. — М.: Изобразительное искусство, 1985. — 152 с.
2. Лаптев, А. Рисунок первом / А. Лаптев. — М.: Издательство Академии художеств СССР, 1962. — 166 с.
3. Флекель, М.И. Великие мастера рисунка — Рембрандт. Гойя. Доре / М.И. Флекель. — М.: Искусство, 1974. — 272 с.
4. Загянская, Г. Владимир Колтунов / Г. Загянская // Искусство рисунка. — М.: Советский художник, 1990. — С. 204–217.
5. Ростовцев, Н.Н. Развитие творческих способностей на занятиях рисованием / Н.Н. Ростовцев, А.Е. Терентьев. — М.: Просвещение, 1987. — 176 с.
6. Дневник Делакруа: в 2 т. / ред. и предисл. М.В. Алпатова. — М.: Издательство Академии художеств СССР, 1961. — 456 с.; 444 с.
7. Гавриляченко, С.А. Композиция в учебном рисунке: учеб. пособие / С.А. Гавриляченко; под ред. А.И. Рожина. — М.: МГАХИ им. В.И. Сурикова, 2010. — 194 с.
8. Гавриляченко, С.А. Композиционный рисунок: учеб. пособие / С.А. Гавриляченко, А.В. Катухина, М.Б. Шабаев. — М.: МГАХИ им. В.И. Сурикова, 2020. — 237 с.
9. Станье, П. Практический курс рисования / П. Станье, Т. Розенберг. — Мн.: Попурри, 2005. — 428 с.

Поступила в редакцию 22.09.2025

## Основы композиции на уроках изобразительного искусства в начальной школе

*Соколова Е.О.*

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

Художественное образование в учреждениях общего среднего образования ставит задачу развития эмоционально-образного и художественного типа мышления школьников, что непосредственно влияет на становление их интеллектуальной сферы. На уроках изобразительного искусства обучающиеся осваивают основы изобразительной грамоты, где одним из компонентов выступает композиция. Развитие композиционного мышления оказывает существенную помощь при освоении учебных предметов за счет расширения представлений об окружающей действительности, искусстве и культуре во всех ее проявлениях.

В представленном материале затронуты некоторые аспекты композиционных закономерностей при проведении уроков изобразительного искусства в начальных классах. Данная статья — это емкий и дидактически выстроенный материал, который будет полезен учителю при подготовке к уроку, где основными учебными задачами являются знакомство с законами композиции.

**Ключевые слова:** уроки изобразительного искусства, композиция, методические рекомендации, подготовка к уроку.

(Искусство и культура. — 2025. — № 4(60). — С. 82–86)

## The Basics of Composition at Primary School Art Lessons

*Sokolova E.O.*

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

Art education at institutions of general secondary education sets the task of developing the emotional, imaginative and artistic type of thinking of schoolchildren, which directly affects the formation of their intellectual sphere. In art lessons, students learn the basics of visual literacy, where composition is one of the components. The development of compositional thinking provides significant assistance in mastering academic subjects by expanding ideas about the surrounding reality, art and culture in all its manifestations.

In the presented paper, some aspects of compositional patterns in conducting art lessons in elementary grades are considered. This article is a succinct and didactically structured material that will be useful to the teacher in preparing for the lesson, where the main academic objectives are familiarization with the laws of composition.

**Key words:** fine art lessons, composition, methodological guidelines, preparation for the lesson.

(Art and Cultur. — 2025. — № 4(60). — P. 82–86)

Учебный предмет «Изобразительное искусство» изучается на I ступени общего среднего образования. Реализация учебной программы по учебному предмету «Изобразительное искусство» направлена на решение учебных задач, где одной из основных является композиция. Изучение законов композиции развивает

эмоционально-образный и художественный тип мышления, что непосредственно влияет на становление интеллектуальной сферы обучающихся, оказывая существенную помощь при освоении учебных предметов за счет расширения представлений об окружающей действительности, искусстве и культуре во всех ее проявлениях [1].

Адрес для корреспонденции: e-mail: elena.vit@mail.ru — Е.О. Соколова

Целью данной статьи является определение особенностей изучения основ композиции младшими школьниками в учреждениях общего среднего образования на уроках изобразительного искусства.

**Алгоритм подготовки учителя к проведению урока.** Подготовка учителя к проведению уроков изобразительного искусства требует от учителя грамотного распределения времени, подготовки зрительного ряда для теоретической части урока и разработки наглядных пособий, помогающих при выполнении практической работы.

Успех обучения изобразительному искусству во многом зависит от грамотной постановки целей урока, подбора содержания изучаемого материала. Особое внимание учителю необходимо уделять сфере этнических и этических ценностей национальной культуры, эстетического освоения природного мира и предметно-пространственной среды, окружающей человека [2]. В связи с этим учащимся следует в качестве наглядных материалов показывать репродукции работ белорусских художников и мастеров декоративно-прикладного искусства.

Информацию целесообразно представлять в разных формах: зрительной, слуховой, речевой, осязательной. Объяснение нового материала должно побуждать учащихся искать собственные варианты решения предложенной учителем художественной задачи и находить аргументы для обоснования выбранного решения.

Для достижения наилучших результатов при выполнении творческих работ важна эмоциональная атмосфера, располагающая к взаимодействию, стимулирующая воображение, память, мышление, необходимые при выполнении творческих композиций. В связи с этим учащимся можно предложить прослушать музыкальные произведения, просмотреть видеофрагменты, мультимедийные презентации, которые способны вызвать эмоциональные переживания, стимулирующие творческий поиск при создании художественных образов [3]. Каждая тема урока должна быть пропущена через чувства ученика, стать частью его личного творческого опыта. Только тогда знания и умения становятся лично значимыми, эмоционально окрашиваются, связываются с реальной жизнью. На этой основе происходит развитие чувств, освоение художественного опыта поколений и эмоционально-ценостных ориентиров.

Высокий уровень мотивации может обеспечить включение в занятия загадок, ребусов, игровых технологий, которые призваны

способствовать благоприятному эмоциональному состоянию учащихся, развивать их образное и логическое мышление, наблюдательность, различные виды памяти, в том числе зрительную, что является эффективным средством усвоения знаний, умений и навыков [4].

В конце урока целесообразно проводить в классе выставку работ учащихся и анализировать каждую работу. При этом положительную оценку отдельных качеств работы должен получить каждый учащийся.

Программой не предусмотрено домашнее задание, однако всякого рода дополнительная изобразительная деятельность (наблюдение, выполнение зарисовок и набросков, изучение творчества художников и мастеров, посещение выставок) погружает учащихся в атмосферу творчества и позволяет перенести ее в домашнюю среду, где они могут продолжать создавать образы по своему желанию. В этой связи важно обозначить вектор творческих поисков обучающихся, помочь им в выборе источников творческого вдохновения. Подобного рода деятельность необходимо всячески поддерживать и стимулировать.

Формирование у обучающихся знаний, умений и навыков по основам композиции должно происходить систематично, с поэтапным освоением закономерностей построения композиции. Основными учебными задачами при знакомстве младших школьников с законами композиции являются: композиционный центр, равновесие, соотношение форм, ритм, движение, контраст, статика и динамика, симметрии и асимметрии, целостность композиции.

В представленной статье будут рассмотрены некоторые аспекты композиционных закономерностей при проведении уроков изобразительного искусства в начальных классах, в частности:

- компоновка изображения на листе бумаги (тема «Расположение формата»);
- композиционный центр (тема «Композиционный центр в картине»);
- ритм (тема «Ритм в композиции»).

**Методические рекомендации по формированию навыка компоновки изображения на листе бумаги.** Для решения данной учебной задачи была выбрана тема урока: «Расположение формата».

**Теоретический материал урока.** Урок можно начать с актуализации знаний о композиции. При этом следует сказать, что процесс работы над произведением на первоначальном этапе связан с размещением на формате

изображений людей, животных, предметов быта, архитектурных объектов и т.п.

Обучающимся необходимо объяснить, что форматы бывают *квадратные*, *круглые*, *овальные*, *прямоугольные* и каждый из них имеет свои композиционные особенности. Квадратный формат создает впечатление устойчивости и неподвижности. Круглый формат придает картине спокойствие и равновесие. Овальный — требует расположения предметов по кругу. Когда необходимо изобразить широкое горизонтальное пространство, используют формат, вытянутый по горизонтали. Вертикальный формат придает изображению впечатление торжественности и величественности. Выбор формата зависит от размеров изображаемых объектов.

В процессе объяснения обучающимся целесообразно показать работы художников, выполненные на разных видах форматов, рассмотреть роль композиции в создании художественных образов.

По ходу закрепления материала уместно спросить у обучающихся: *На каких форматах вы уже рисовали? Можете ли вы вспомнить изображения на круглом или овальном формате? Что на них было изображено? Как вы можете объяснить, почему художник выбрал для своей работы тот или иной формат?*

Постепенно объяснение должно подвести к взаимосвязи выбора формата и объекта изображения. Особое внимание следует уделить правилам расположения изображения на листе бумаги, которое заключается в том, чтобы изображение не «упиралось» в края листа, не было слишком большим или маленьким.

*Художественно-творческая деятельность обучающихся.* Для закрепления знаний о роли формата при выполнении изображения обучающимся предлагается выполнить практическое задание на тему «Поезд».

Приступая к работе, необходимо определить взаимосвязь между имеющимся форматом и будущим образом. На этом этапе рисующий должен представить вид поезда, оценить его величину и пропорциональные отношения. Немаловажным является обсуждение с учащимися, из каких частей и элементов состоит паровоз, какой он формы, его назначение. Для наглядности можно показать изображения или фотографии поездов, просмотреть отрывок мультипликационного фильма «Паровозик из Ромашково».

При выполнении практической работы необходимо помочь обучающимся определить, из каких частей состоит паровоз, какую роль

играет каждый конструктивный элемент. При этом нужно выделить основные и вспомогательные детали паровоза и подвести обучающихся к пониманию понятия «конструкция» через знакомство со строением изображенного паровоза (корпус, кабина машиниста, дымовая труба, колеса). Для этого можно предложить учащимся составить образ паровоза из простых геометрических фигур.

Последовательность создания изображения паровоза на формате демонстрируется на классной доске в виде наглядного рисунка или представляется в виде таблиц. Учащиеся не должны копировать показанные учителем изображения, а попытаться создать свой неповторимый образ паровоза, именно в этом и заключается его художественная ценность.

Рисование паровоза необходимо начинать с больших форм — корпуса и колес. В конце работы пририсовываются детали — окошки, конструктивные и декоративные элементы.

В процессе выполнения практической работы, для создания эмоциональной обстановки и стимулирования процессов воображения, можно предложить обучающимся прослушать отрывки из музыкальных произведений композиторов (Ш.В. Алькан «Железная дорога», Х.К. Лумбю «Первая паровая железная дорога в Копенгагене», А. Онеггер «Пасифик 231», В. Дешевов «Рельсы», П. Шеффер «Этюд с железными дорогами»).

*Итоги урока.* Заключительный этап урока посвящается закреплению знаний о формате и композиции.

**Методические рекомендации по формированию навыка выделения композиционного центра.** Для решения этой учебной задачи была выбрана тема урока: «Композиционный центр в картине».

*Теоретический материал урока.* В начале урока целесообразно предложить обучающимся вспомнить, что такое «композиция». Следует отметить, что для того, чтобы любая композиция стала выразительной, она должна иметь композиционный центр.

Одна из важных задач предмета «Изобразительное искусство» — развитие у обучающихся интереса к внутреннему миру человека, способности самопознания, осознания своих внутренних переживаний. Все виды и жанры изобразительного искусства связаны, так или иначе, с изображением человека. Человек, как правило, является смысловым центром картины.

Важно акцентировать внимание обучающихся на том, что главный объект изобразительного искусства — человек. Изображению

внешнего облика человека, его внутреннего мира, характера, сходства, чувств, мыслей посвящен жанр *портрет*. Портрет, в котором художник изображает самого себя, называют *автопортретом*. Художник передает не только внешнее сходство, но и показывает особенностей внутреннего мира, раскрывает психологические качества изображаемого человека.

Создание портрета тесно связано с работой над композицией. С помощью композиции художник создает образ человека, подчеркивает важные качества его личности, особенности профессиональной деятельности.

Значимым элементом композиции выступает *композиционный центр* — часть изображения, которая в первую очередь привлекает внимание зрителя. Для знакомства с композиционным центром обучающимся можно продемонстрировать портреты, выполненные художниками, проанализировать место расположения портретируемого в композиции, особенности поворота головы, выражения лица, позы, решение фона, колорит. Для анализа произведений лучше подойдут портреты известных писателей, артистов, спортсменов, художников, деятелей культуры. Рассматривая иллюстрации, важно выявить взаимосвязь портрета и формата, а также обратить внимание обучающихся на разнообразие портретов: погрудный, поясной, поколенный, в рост. Для закрепления теоретических знаний целесообразно рассмотреть иллюстрации работ художников и обсудить с обучающимися особенности характера портретируемого в произведениях художников.

Младшие школьники еще не могут точно передать внешний облик человека, но они способны выразить свое отношение к портретируемому, создать образ, подчеркнув наиболее важные в их понимании черты, признаки знакомого (любимого) человека. На решение этой задачи и должен быть нацелен данный урок.

Для большего погружения в тему портрета можно предложить сыграть в игру «Эмоции». Учитель называет эмоцию (удивление, страх, радость, боль, грусть и т.п.), а учащиеся ее показывают. Следует предложить учащимся продемонстрировать и охарактеризовать различные эмоции, которые присущи их близкому человеку.

*Художественно-творческая деятельность обучающихся.* Для закрепления полученных знаний можно предложить нарисовать портрет мамы.

Для создания эмоциональной обстановки читаются стихи о маме.

Перед началом работы предложить подумать о том, каким будет портрет, что можно показать в работе. Предложить обучающимся вспомнить характерные черты образа мамы, какие у нее глаза, нос, губы, форма лица, прическа.

Решение образа мамы может быть разным:

1. Изобразить любимого человека праздничной, нарядной, с красивой прической, с радостной улыбкой.
2. Нарисовать маму в домашней обстановке, с книжкой, телефоном или домашним питомцем.
3. Показать маму в рабочей обстановке, занятую любимым делом.

Эти особенности можно изучить на примерах работ художников-портретистов — В. Серова, И. Репина, М. Нестерова, З. Серебряковой и др. Обратить внимание обучающихся, как художники компонуют изображение на картинной плоскости.

Перед началом практической работы целесообразно рассказать о строении и пропорциональных особенностях головы человека. Можно воспользоваться и схематическим рисунком, на котором показаны особенности формы лица человека.

В ходе практической работы над созданием изображения обратить внимание на то, что симметричные части рисуются одновременно.

Важное значение в портрете имеет фон. Он должен помочь раскрыть образ мамы, показать ее характер. В данном случае фоном может служить любимая для мамы обстановка (дом, работа, отдых и др.) или нейтральное окружение — стена, окно, пейзаж и др.

*Итоги урока.* В конце урока следует уделить закреплению понятий «портрет», «композиционный центр», анализу полученных работ.

**Методические рекомендации по формированию навыка ритмической организации композиции.** Для решения данной учебной задачи была выбрана тема урока: «Ритм в композиции».

*Теоретический материал урока.* На данном уроке продолжается формирование знаний и представлений о понятии «ритм», закрепляется понимание взаимосвязи ритма с процессами и явлениями в природе, искусстве, жизнедеятельности человека.

Нас окружает множество разнообразных предметов и явлений, среди них есть такие, которые повторяются в пространстве или во времени через определенные интервалы. Их чередование связано с понятием «ритм». Примерами ритмических проявлений

в окружающей действительности могут служить: биение сердца, приливы и отливы моря, смена времен года, движения при ходьбе и беге, пение птиц и др.

Ритм всегда подразумевает движение. Ярким примером его проявления в искусстве служат орнаментальные узоры, когда чередование размеров, фигур, интервалов дано не менее трех раз. Примеры ритма можно найти в музыке, архитектуре, поэзии, кино, театре, спорте, искусстве. Обязательно подобрать разнообразные примеры ритмического чередования элементов и попросить учащихся рассказать, какие из примеров им нравятся больше и почему. Предложить обучающимся назвать примеры ритмических чередований в разных областях жизнедеятельности и окружающей действительности.

*Художественно-творческая деятельность обучающихся.* Закрепление понятия «ритм» осуществляется в ходе выполнения композиции «Снегири на ветке». Для активизации визуального образа прочитать стихи о птицах, подобрать иллюстрации с изображением птиц, о которых идет речь в стихотворениях. Попросить учащихся рассказать о том, какие птицы им нравятся больше всего и почему.

Первоначальной задачей построения композиции является изучение строения птиц. При этом следует объяснить учащимся, что в видовом разнообразии пернатых голова, глаза и туловище у всех примерно одинаковой формы, меняются только размеры и оси наклона частей тела, а также форма и размер крыльев, хвоста, ног, клюва, шеи, окраска. Вместе с обучающимися охарактеризуйте форму и цвет оперения снегири.

Этапы изображения снегири можно представить в виде таблицы. Следует обратить внимание, что форму тела птицы на начальном этапе лучше изображать с помощью простых геометрических фигур.

Приступая к выполнению цветового решения композиции, можно предложить следующую последовательность:

1. Изображаем карандашом ветки дерева и рисуем на них птиц.

2. Подбираем цвет и рисуем небо, которое будет служить фоном для изображения снегирий.

3. Рисуем птиц цветом.

4. Рисуем детали. Рисунок перьев можно передать линиями и штрихами.

*Итоги урока.* Заключительный этап урока посвящается закреплению знаний о ритме, форме и строении птиц, анализу полученных композиций.

**Заключение.** Формирование у младших школьников знаний, умений и навыков по композиции наиболее значимо при изучении учебного предмета «Изобразительного искусства». В связи с этим при подготовке к уроку каждому педагогу необходимо продумать алгоритм подачи материала в соответствии с возрастными особенностями, способностями и интересом учащихся. Изучение основ композиции является одной из сложных тем в области изобразительной грамоты, поэтому с целью прочности усвоения обучающимися материала урока информацию следует представлять в разных формах, создавая благоприятную эмоциональную атмосферу, что значительно повышает мотивацию к обучению и помогает развивать образное и логическое мышление младших школьников, наблюдательность, различные виды памяти, в том числе зрительную, что представляет собой эффективное средство усвоения знаний, умений и навыков.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Сенько, Д.С. Основы композиции и цветоведения: учебник для учащихся учреждений, обеспечивающих получение профессионально-техн. образования по профилю образования «Искусство и дизайн» / Д.С. Сенько. — 2-е изд., перераб. и доп. — Мин.: Беларусь, 2010. — 189 с.
2. Федьков, Г.С. Теория и методика обучения изобразительному искусству: учеб. пособие / Г.С. Федьков. — Мин.: Респ. ин-т высш. шк., 2015. — 226 с.
3. Соколова, Е.О. Изобразительное искусство во 2 классе: учеб.-метод. пособие для учителей общ. сред. образования с белорус. и рус. яз. обучения / Е.О. Соколова, Д.С. Сенько. — Мин.: Аддукцыя і выхаванне, 2022. — 112 с.
4. Соколова, Е.О. Методическая подготовка будущего педагога-художника к проведению уроков по изобразительному искусству / Е.О. Соколова // Искусство и культура. — 2019. — № 4. — С. 86–91. — URL: <https://rep.vsu.by/handle/123456789/19523>.

Поступила в редакцию 30.09.2025

УДК 7.071.5:75:001.891.3(476)“1917/2020”

# Развитие научных исследований в области художественного образования на территории Беларуси в 1917–2020 гг.

Шеститко И.В.

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

В статье проанализированы диссертационные исследования в области художественного образования, выполненные в Республике Беларусь в период с 1944 по 2020 г. Рассматриваются направления, тематика и динамика подготовки кадров высшей научной квалификации в этой области. Проанализировано 17 кандидатских диссертаций, выполненных по четырем педагогическим специальностям: 13.00.01, 13.00.02, 13.00.03 и 13.00.08. Выявлены тематические группы работ, охватывающие художественное и эстетическое воспитание, графическую подготовку, цифровые технологии, народное декоративное искусство, коррекционную педагогику и международное образование.

**Ключевые слова:** художественное образование, педагогика искусства, диссертационные исследования, изобразительное искусство, Республика Беларусь, научная квалификация, эстетическое воспитание, цифровая графика.

(Искусство и культура. — 2025. — № 4(60). — С. 87–90)

# Development of Scientific Research in the Field of Art Education on the Territory of Belarus in 1917–2020

Shestitko I.V.

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

The article analyzes dissertation research in the field of art education conducted in the Republic of Belarus from 1944 to 2020. It examines the main areas, topics, and dynamics of training highly qualified scientific personnel in this field. A total of 17 PhD dissertations are reviewed, completed under four pedagogical specializations: 13.00.01, 13.00.02, 13.00.03, and 13.00.08. Thematic clusters of research are identified, covering artistic and aesthetic education, graphic training, digital technologies, folk decorative art, special needs pedagogy, and international education.

**Key words:** art education, pedagogy of art, dissertation research, visual arts, Republic of Belarus, academic qualification, aesthetic education, digital graphics.

(Art and Cultur. — 2025. — № 4(60). — P. 87–90)

Современное состояние диссертационных исследований в области художественного образования в Республике Беларусь характеризуется ограниченным количеством защит, что затрудняет систематизацию и обобщение научных подходов, сформировавшихся в данной сфере. Несмотря на активное развитие художественного образования на уровнях высшего и общего среднего образования, дополнительного образования детей и молодежи, выставочной деятельности и творческих объединений, академическая рефлексия в виде

защищенных диссертаций остается достаточно фрагментарной. Эта ситуация обусловлена рядом факторов, среди которых можно выделить междисциплинарный характер изобразительного искусства, отсутствие устойчивой научной школы в указанной области, а также сложности с формализацией творческого процесса в рамках академических требований, которые должны соблюдаться при написании диссертации. В отличие от таких направлений, как музыкальная педагогика, искусствоведение, профессиональное обучение,

Адрес для корреспонденции: e-mail: [irina.shestitko@mail.ru](mailto:irina.shestitko@mail.ru) — И.В. Шеститко

где прослеживается устойчивая тенденция защиты диссертаций, в педагогике изобразительного искусства Республики Беларусь наблюдается дефицит исследовательских работ.

Следует отметить, что значительная часть авторов учебников и методических пособий по изобразительному искусству в Советском Союзе имела ученые степени и активно участвовала в развитии педагогической науки. Так, Б.М. Неменский — кандидат педагогических наук, заслуженный художник РСФСР и член-корреспондент Российской академии образования — внес значительный вклад в разработку методики эстетического воспитания и в практику школьного художественного образования. А.А. Николаев также имел степень кандидата педагогических наук и работал над систематизацией методических подходов к преподаванию ИЗО в средней школе. Кандидатской степенью обладал и Н.Н. Ростовцев, автор работ по эстетическому воспитанию средствами изобразительного искусства. Особое место занимает фигура Д.Б. Кабалевского — доктора искусствоведения, академика АПН СССР, чья концепция комплексного художественного воспитания повлияла не только на музыкальное, но и на изобразительное образование. Для ряда других авторов, таких как Е.М. Кондратьева и Л.Ф. Бессуднова, точные данные о наличии ученых степеней отсутствуют в открытых источниках, однако их практический вклад в методику преподавания изобразительного искусства в начальной школе бесспорен.

Цель настоящей статьи — проанализировать имеющиеся диссертационные работы по теории и методике художественного образования в Беларуси с 1917 по 2020 г., раскрыть направления исследований, тематику, а также обозначить проблемные вопросы и перспективы дальнейшего развития научной мысли в данной области.

В результате исследования национальной системы педагогического образования в ретроспективе развития белорусской государственности (1917–2020 гг.) были определены этапы ее развития: 1917–1941 гг. — этап институализации педагогического образования на территории Беларуси; 1944–1991 гг. — этап создания системы подготовки педагогических кадров на уровнях среднего специального, высшего, послевузовского, дополнительного образования взрослых; 1991–2020 гг. — развитие белорусской системы педагогического образования с учетом гармоничного сочетания потребностей государства, общества и личности [1, с. 270].

Анализ диссертационных исследований в области художественного образования, выполненных в Беларуси, возможен только в периоды с 1944 по 1991 г. и с 1991–2020 гг., так как в период с 1917 по 1941 г. такие исследования отсутствуют. В это время осуществлялись разработка и утверждение нормативного правового обеспечения системы подготовки кадров высшей научной квалификации: были введены в действие Постановление СНК СССР «О подготовке научных и научно-педагогических работников» (1934), Постановление СНК СССР «Об ученых степенях и званиях» (1937), Положение об аспирантуре (1939) [2]. Первый совет по защите диссертаций по педагогическим наукам был открыт при Минском государственном педагогическом институте имени А.М. Горького в 1967 году.

Рассмотрим тематическую и содержательную эволюцию научных интересов ученых в области художественного образования с 1944 по 2020 г. Все работы выполнены по специальностям 13.00.01, 13.00.02, 13.00.03 и 13.00.08 и охватывают такие направления, как изобразительное искусство, черчение, компьютерная графика и художественное воспитание, в том числе и в области коррекционной педагогики.

Период с 1945 по 2020 год включает в себя два этапа: с 1944 г. по 1991 г. — период развития БССР в составе СССР, и с 1991 г. по 2020 г. — этап развития Республики Беларусь как независимого государства.

С 1945 г. по 1990 г. было защищено три диссертации. Исследования Н.Н. Щирякова (1968) и П.А. Семёнова (1987) раскрывают воспитательную функцию искусства — они освещали вопросы эстетического формирования личности старшеклассников и студентов педагогических вузов. С.И. Малашенков (1987) исследовал развитие творческого отношения к труду у будущих учителей черчения и трудового обучения [3; 4].

Основной объем из всего количества рассматриваемых диссертаций в обозначенной области научных интересов приходится на этап после 1991 года, что связано с ростом академической самостоятельности белорусских университетов, расширением тематических направлений и активизацией международного сотрудничества в области педагогики искусства. С 1991 г. по 2020 г. в Республике Беларусь были подготовлены и защищены 14 кандидатских диссертаций. Кратко охарактеризуем их.

Особое место среди работ конца XX — начала XXI века занимают исследования В.И. Козлова (1993) и Л.Е. Романенко (1993),

в которых рассматриваются вопросы нравственного воспитания через *изобразительное искусство и художественно-педагогическую подготовку* студентов педучилищ соответственно [5; 6]. Монзер Аль-Атум (1999) в своей работе рассмотрел возможности адаптации белорусского опыта преподавания рисунка в условиях Иордании. С начала 2000-х годов произошел поворот исследований в сторону методик, направленных на развитие творческого мышления, профессиональных и художественно-графических навыков. Например, диссертация В.С. Заброцкой (2002) раскрывает вопросы формирования готовности будущих учителей к художественному воспитанию младших школьников средствами *изобразительного искусства*. В том же году Д.С. Сенько (2002) рассматривал педагогические условия повышения эффективности обучения композиции в системе среднего специального образования. Ван Цян (2007) раскрыл в своем исследовании повышение эффективности обучения академическому рисунку студентов художественно-графических специальностей. Особый интерес вызывает работа Ю.С. Любимовой (2006), в которой средствами народного декоративно-прикладного искусства обеспечивается формирование эстетического восприятия младших школьников. В диссертации Аль-Юсифи Муфиды Наамана (2008) раскрыта система художественного образования Йеменской Республики. Ю.В. Захарова (2008) разработала методику обучения дошкольников с интеллектуальной недостаточностью декоративному рисованию [7].

С 2010-х годов в тематике диссертаций появился цифровой компонент: исследования Ю.П. Беженарь (2010), И.Г. Волковой (2020) освещают вопросы применения компьютерной графики и моделирования в преподавании черчения и развитии художественных способностей учащихся, в том числе младших школьников [7; 8]. М.В. Кудейко в 2015 г. решал вопросы развития творческой активности младших школьников в процессе художественно-конструкторской деятельности. А в 2018 году М.В. Былино представила результаты исследования педагогических условий формирования социальных умений у детей с инвалидностью в домах-интернатах в процессе *рисуночной деятельности*. Завершается рассмотрение перечня научных исследований работой Н.А. Никитенок, в которой представлены пути и средства формирования творческих способностей младших школьников в музыкальной и изобразительной деятельности [9].

Проведенный количественно-содержательный анализ показал, что в общей сложности было рассмотрено 17 диссертационных исследований, выполненных на территории Беларуси по четырем педагогическим специальностям: 13.00.01 «Общая педагогика, история педагогики и образования» (4 работы), 13.00.02 «Теория и методика обучения и воспитания» (10 работ), 13.00.03 «Коррекционная педагогика» (2 работы) и 13.00.08 «Теория и методика профессионального образования» (1 работа). Все представленные диссертационные исследования раскрывают следующие вопросы:

- художественное воспитание и развитие личности учащихся, включая эстетическое формирование и нравственные ориентации (Н.Н. Щиряков, П.А. Семёнов, В.И. Козлов, В.С. Заброцкая, Л.Е. Романенко, М.В. Кудейко, Н.А. Никитенок, М. В. Былино);
- преподавание графических дисциплин, таких как рисунок, композиция, черчение (С.И. Малашенков, Д.С. Сенько, Ван Цян, Ю.П. Беженарь);
- интеграция народных и декоративных традиций в образовательный процесс (Ю.С. Любимова);
- использование цифровых технологий и компьютерной графики (Ю.П. Беженарь, И.Г. Волкова);
- художественное образование в условиях коррекционной педагогики (Ю.В. Захарова);
- межкультурный опыт и сравнительные педагогические исследования (М. Аль-Атум, М.Н. Аль-Юсифи).

Количественный анализ выполненных работ и состоявшихся кандидатов педагогических наук в области художественного образования показывает, что в БССР (до 1991 года) были защищены 3 диссертации, с 1991 по 2000 — также 3 диссертации, с 2001 по 2010 — 7 диссертаций и с 2011 по 2020 защищены 4 диссертации (всего 17). За весь рассматриваемый период только три диссертации подготовили иностранные соискатели — М. Аль-Атум (1999), Ван Цян (2007), М.Н. Аль-Юсифи (2008), в чьих работах раскрываются возможности адаптации белорусского опыта преподавания изобразительного искусства в образовательных системах Иордании, Китая и Йемена соответственно. Эти исследования свидетельствуют о транснациональной привлекательности методических подходов, разработанных в Республике Беларусь, и подчеркивают потенциал ее научной школы в сфере художественного образования. Наиболее результивным в научном плане оказался период

2000-х годов, когда наблюдался рост научного интереса к методическим и культурно ориентированным аспектам художественного образования. Это совпадает с активизацией международных образовательных связей и модернизацией профессиональной подготовки педагогов искусства в Беларуси.

Проведенный анализ диссертационных исследований в области художественного образования в Республике Беларусь позволил произвести следующее распределение научных работ по уровням образования: на уровне дошкольного образования подготовлены две диссертации; на уровне начального образования представлено семь работ; на уровне *II ступени общего среднего образования* — три работы; на уровне *среднего специального образования* — две работы; на уровне *высшего педагогического образования* — три работы. Международные и сравнительные исследования представлены двумя работами, их тоже можно отнести к уровню высшего образования. Таким образом, наибольшее количество исследований обнаруживает устойчивый интерес к художественному образованию младших школьников и подготовке учителей начальных классов. В то же время научные исследования в области художественного образования на других уровнях образования представлены фрагментарно и требуют дальнейшего развития. Докторские диссертации, подготовленные и защищенные в Республике Беларусь, отсутствуют.

**Заключение.** Динамика рассмотренных исследований указывает на расширение спектра изучаемых тем и более глубокую дифференциацию направлений: от общих воспитательных задач к специфическим методикам, применимым в условиях цифровой школы и профильной подготовки. Выявленная динамика тем отражает не только эволюцию научных интересов, но и реальные изменения в системе художественного образования Беларуси. В условиях реформирования содержания общего и педагогического образования всё более актуальными становятся методики, ориентированные на личностное развитие, интеграцию искусств, реализацию принципа инклюзии и использование цифровых средств обучения. Тем не менее, несмотря на заметные качественные сдвиги в ряде диссертаций, количество научных исследований в этой

области остается ограниченным, особенно в сравнении с другими направлениями — музыкой, педагогикой начального образования, общей педагогикой. Отсутствие устойчивой научной школы, разрозненность тем и недостаточная цифровая доступность диссертаций затрудняют систематизацию накопленного научного опыта. Это подтверждает необходимость системной поддержки исследований в данной области, создания научных школ, исследующих проблемы художественного образования в стране.

*Статья подготовлена при финансовой поддержке Министерства образования Республики Беларусь в рамках выполнения НИР «Национальная система педагогического образования в ретроспективе развития белорусской государственности (1917–2020 гг.)» (№ ГР20211210).*

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Маковчик, А.В. Развитие педагогической системы подготовки кадров для пожарно-спасательной службы Беларуси в 20-е гг. XX — начале XXI в.: монография / А.В. Маковчик. — Мин.: БГПУ, 2022. — 400 с.
2. Народное образование в СССР. Общеобразовательная школа: сб. док. 1917–1973 гг. / сост.: А.А. Абакумов [и др.]. — М.: Педагогика, 1974. — С. 481–514.
3. Бібліографічний указальник друкаваных прац навуковых супрацоўнікаў Мінскага дзяржаўнага педагогічнага інстытута імя А.М. Горкага / склад.: В.В. Буткевіч, Т.К. Кобер, Г.І. Кузняцова [і інш.]; адк. рэд.: М.С. Цэдрык. — Мін.: Мін. дзярж. пед. ін-т, 1972. — Вып. 1: 1945–1971. — 310 с.
4. Бібліяграфічны паказальнік друкаваных прац навуковых супрацоўнікаў Мінскага дзяржаўнага педагогічнага інстытута імя А.М. Горкага / склад.: В.В. Буткевіч, Т.К. Кобер, Г.І. Кузняцова [і інш.]; адк. рэд.: М.С. Цэдрык. — Мін.: Мін. дзярж. пед. ін-т, 1991. — Вып. 5: 1985–1990. — 241 с.
5. Козлов, В.И. Формирование нравственных ценностных ориентаций младших подростков средствами изобразительного искусства: дис. ... канд. пед. наук: 13.00.01 / Козлов Валерий Иванович; Минск. гос. пед. ин-т. — Мин., 1993. — 212 л.
6. Романенко, Л.Е. Взаимосвязь видов художественно-педагогической деятельности учащихся педучилищ как условие эффективности профессиональной подготовки учителя начальных классов: дис. ... канд. пед. наук: 13.00.01 / Романенко Любовь Евдокимовна; Минск. гос. пед. ин-т. — Мин., 1993. — 177 л.
7. Диссертации, защищенные в Белорусском государственном педагогическом университете имени Максима Танка: темат. библиогр. указ. / сост. Т.К. Кобер. — Мин.: Белорус. гос. пед. ун-т, 2014. — Вып. 6: 1997–2014. — 69 с.
8. Научная деятельность БГПУ (2015–2019 гг.): темат. библиогр. указ. / сост. Т.К. Кобер // Библиотека БГПУ. — URL: <https://lib.bspu.by/index.php/resursy/ukazateli/2019> (дата обращения: 08.04.2025).
9. Диссертации, защищенные в учреждении образования «Белорусский государственный педагогический университет имени Максима Танка» (2015–2024): темат. библиогр. указ. / сост. Т.К. Кобер // Библиотека БГПУ. — URL: <https://lib.bspu.by/index.php/resursy/ukazateli/2024> (дата обращения: 08.04.2025).

Поступила в редакцию 13.05.2025

УДК 7.012:535.6:374

# Формирование колористической грамотности на занятиях по композиции в системе дополнительного образования

Зайцева А.С.

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

Статья посвящена изучению теоретических аспектов формирования колористической грамотности у учащихся на занятиях по композиции в системе дополнительного образования. В исследовании раскрываются основные понятия, являющиеся ключевыми в определении термина «колористическая грамотность». Обосновывается значимость колористической грамотности как ключевого компонента художественного образования и ее роль в освоении дисциплины «Композиция». Анализируется существующая научная база, посвященная теоретическим аспектам восприятия цвета, колорита, цветовой гармонии и свойств цвета.

В исследовании подчеркивается важность углубленного изучения цвета в рамках художественной подготовки и необходимость разработки методических подходов к формированию колористической грамотности у обучающихся детских школ искусств. Включение в учебный процесс комплекса специальных упражнений способствует формированию колористической грамотности.

**Ключевые слова:** цвет, колорит, грамотность, занятия по композиции.

(Искусство и культура. — 2025. — № 4(60). — С. 91–94)

## Shaping Color Literacy in Composition Classes in the Additional Education System

Zaitseva A.S.

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

The article focuses on the study of the theoretical aspects of shaping color literacy among students in composition classes in the system of additional education. The study reveals the basic concepts that are key in defining the term of color literacy. The importance of color literacy as a key component of art education and its role in mastering the discipline of Composition is substantiated. The existing scientific base devoted to the theoretical aspects of color perception, color, color harmony and color properties is analyzed.

The study highlights the importance of in-depth study of color in the framework of artistic training and the need to develop methodological approaches to shaping color literacy among students of children's art schools. The inclusion of a set of special exercises in the academic process certainly contributes to the formation of color literacy.

**Key words:** color, coloring, literacy, composition classes.

(Art and Cultur. — 2025. — № 4(60). — P. 91–94)

В современных условиях развития художественного образования возрастают требования к качеству подготовки обучающихся, уровню художественного воспитания и развития творческого потенциала учащегося. Сегодня художественное обучение в детской школе искусств играет важную роль в формировании академической грамотности на занятиях по композиции.

Одним из ключевых компонентов в сфере художественного образования является колористическая грамотность. Проблема колористики всегда остается в центре внимания всех, кто так или иначе использует цвет в своей деятельности, будь то живописец, дизайнер или архитектор. Основы цветоведения как художественного средства должны закладываться с первого

Адрес для корреспонденции: e-mail: raccon100716@gmail.com — А.С. Зайцева

знакомства с творческой деятельностью, также, как и основы владения рисунком. Несмотря на значимость обучения основам колористической грамотности в рамках художественной подготовки в детской школе искусств, цветоведение не выделяется в отдельную дисциплину.

Область знаний о цвете приобретает особую актуальность, так как колористические навыки обучающихся применяются при выполнении творческих композиций. Умение создавать гармоничные цветовые сочетания, совершенствовать чувство цвета, а также знание способов разработки колористического решения композиции необходимо для освоения учебного предмета «Композиция» и выполнения практических заданий в детской школе искусств. Ввиду того, что цвет является важнейшим средством выразительности и используется практически во всех видах пластических искусств, формирование колористической грамотности становится первоочередной задачей при изучении дисциплины «Композиция».

Сегодня в научном пространстве существует значительная база научных трудов, посвященная теоретическим аспектам проблемы восприятия цвета, колорита, цветовой гармонии и свойств цвета. В данном направлении исследования проводили следующие ученые: И. Гёте, И. Иттен, В. Оствальд, Е.Б. Рабкин, Е.Н. Юстова, Г. Кюпперс, Р. Арнхейм, Л.Н. Миронова и другие. В своих трудах они рассматривали проблему цвета целостно, подходя к ней с разных точек зрения (физика, психология, философия и т.д.). Неоспоримый вклад в разработку теории колорита внесли художники-теоретики, такие как А.С. Зайцев, Н.Н. Волков, Н. Крымов и т.д.

Например, учение И. Гёте в свое время имело большое влияние на ученых и художников и сохраняет и сейчас свою актуальность. Неоспоримый вклад И. Гёте заключается в том, что он расширил понимание цвета как явления не только физического, но и психологического и эстетического характера, подчеркнув роль человеческого восприятия и эмоциональной реакции на цветовые явления [1].

Исследование Вильгельма Оствальда представляет собой всестороннее изложение предмета. Помимо историко-критического обзора развития теории цвета, он подробно раскрывает основные свои теоретические взгляды, его учение о гармоничных сочетаниях цветов [2]. Как и В. Оствальд, А. Менсэлл стремится решить проблему сводя ее к формальной теории гармонии. Они рассматривают проблему гармонизации к выбору цветов из пространственной системы по принципу равных интервалов.

Одним из нестандартных подходов к изучению цвета отличался В. Кандинский. В своих исследованиях теории цвета он опирался на идею «внутреннего резонанса», где каждая краска и форма воспринимаются не только зрительно, но и чувственно, подобно музыке. Он называет это «звуками краски». Через цвета и его физические проявления (фактура, содержание, вес, температура и движение) он передавал духовное содержание. В литературных трудах «О духовном в искусстве» и «Ступени» он изложил свои цветомузыкальные ассоциации, которые внесли неоспоримый вклад в развитие науки цветоведения [3].

В своем исследовании Л.Н. Миронова стремится объединить различные области знаний, связанные с теорией цвета — такие как физика, оптика, психология и физиология восприятия человека. Автор рассматривает основы колористики и цветоведения, при этом использует широкий культурный и гуманитарный контекст — философию, мифологию, художественную литературу, историю и теорию искусства. Ее труды послужили основой для практического применения в дизайне, рекламе и различных сферах художественной деятельности [4].

Таким образом, можно отметить, что все исследователи в первую очередь занимались решением проблем, связанных с гармонией цветовых отношений, изучали содержательность цвета, однако недостаточно посвятили проблеме методологии формирования колористической грамотности.

Для наиболее полного понимания содержания термина колористической грамотности необходимо отметить, что данная терминология начинает свое развитие с определения основных понятий, таких как цвет и колорит, которые имеют свои характеристики.

Современная наука трактует основные понятия, такие как цвет, колорит и колористика, в пределах науки о цвете. Цветоведение — это синтетическая наука, изучающая свойства, восприятие и использование цвета, а также его влияние на человека и окружающую среду. Она охватывает такие аспекты, как теория цвета, физические свойства цвета, освоение практических навыков смешения цветов, закономерности восприятия цвета человеком и психологическое воздействие, а также применение цветовых решений в искусстве, дизайне, архитектуре и других областях. Цветоведение рассматривает психологические и культурные аспекты восприятия цвета. А.А. Исаев считает, что «цвет — ... иллюзия, что создается и воспринимается глазами человека. При этом восприятие цвета варьируется от человека к человеку и зависит от многих факторов» [5].

Колоритом принято считать систему цветов, цветовых тонов, их сочетаний и взаимоотношений в произведении искусства, выражающую какую-либо мысль, чувство и образующую эстетическое единство.

С учетом интеграции цветоведения в такие области, как социология, семиотика, информатика и психология, выделяется отдельная дисциплина — колористика. Она рассматривается как наука, изучающая цветовую среду и углубляющая традиционные представления о цвете.

Колористика (от лат. *color* — цвет) — это раздел науки о цвете, которая рассматривает использование цветов во всевозможных областях жизнедеятельности человека. Следовательно, под колористикой понимают более узкое понятие — наука, которая изучает «цвет» в различных аспектах. Колористика содержит знания о цвете и его возможностях, информацию о природе цвета и его характеристиках, сочетание оттенков, а также влияние цвета на человека и культуру и его особенности восприятия.

Проблема развития колористической грамотности включает в себя больший спектр знаний, умений и навыков. Грамотность — это уровень владения человеком знаниями и умениями в определенной области. Она служит основой для дальнейшего развития личности. Также ее можно охарактеризовать как подготовленность, осведомленность и информированность.

«Грамотность, — согласно А. Леонтьеву, — представляет собой способность использовать полученные знания, умения и навыки для решения широкого спектра жизненных проблем в различных сферах человеческой деятельности, общения и социальных отношений» [6].

О.А. Бакиева в своем исследовании рассматривает понятие «колористическая грамотность» как объем знаний о цветовой среде, степень владения навыками в этой сфере и умение работать с цветом, а также применять данные знания на практике [7].

С. Салкимбаева трактует понятие «колористическая грамотность» как совокупность знаний, умений и личностных качеств учащегося, необходимых для активной творческой деятельности, способность уметь находить эстетические цветовые сочетания, использовать их с различным набором необходимых для этого специальных навыков и знаний [8].

«Колористическая грамотность, — пишет В.С. Крапивина, — представляет собой совокупность знаний в области цвета, колорита и умение использовать эти знания для решения различных практических цветовых задач» [9].

Термин «колористическая грамотность» относительно новый, хоть и имеет схожесть

с понятиями «колористическое видение» и «колористические способности».

Колористическое видение, по мнению Н.В. Блохиной, включает в себя понятие, связанное с мироощущением художника, процессом восприятия, а также его особым отношением к окружающей реальности. Таким образом, данное понятие тесно связано с чувствительностью глаза и особенностями восприятия, которые Н.В. Блохина предлагает развивать с помощью специальных упражнений [10].

«Колористические способности» определяются в трудах Т.Л. Журиковой как «способности владения цветом в сфере изобразительного искусства» [11]. Д.И. Громова тоже характеризует колористические способности: «умение воспринимать и использовать законы цветоведения как в изобразительном, так и в декоративном искусстве» [12].

В отличие от колористического видения и колористических способностей, понятие «колористическая грамотность» интерпретируется как целый фундамент, который необходимо закладывать на учебных занятиях по предмету «Композиция» через углубленное теоретическое и практическое освоение дисциплины. Наука о цвете не дает единого решения, однако с помощью знаний в области цветоведения и колористики учащиеся приобретают нужный инструментарий, который способствует развитию колористической грамотности учащихся.

Следовательно, на основе вышесказанного можно определить термин: колористическая грамотность — это комплекс знаний, умений и навыков, позволяющих осознанно и эффективно использовать цвет в различных сферах деятельности, в первую очередь, в изобразительном искусстве, дизайне и архитектуре. Это не просто знание теории цвета, но и понимание того, как цвет влияет на восприятие, эмоции, и как его можно использовать для достижения определенных целей в художественно-творческой деятельности.

В структуру колористической грамотности входят такие компоненты, как теоретические знания основ цветоведения, практические навыки работы с цветом и колористическое решение композиции, знание языка цвета, его содержательность, совершенствование чувства цвета, а также владение техниками работы с цветом.

Знание теории цветоведения предполагает понимание цветового круга и взаимосвязей между цветами, а также характеристик цвета, принципов цветовой гармонии, понимание цветовых контрастов.

Изучение языка цвета, его исторических и психологических аспектов дает понимание

семантики и символики цвета. Грамотное применение знания о культурном контексте цвета, умение учитывать психологическое воздействие цвета, знание проблемы цветовой гармонии и цветовых предпочтений помогает обучающимся грамотно использовать цвет в своих творческих работах.

Роль цвета в композиции также велика, как и в любом другом виде изобразительного искусства. Умелое применение цвета и цветовых оттенков позволяет добиться решения различных задач и создания необходимого образа. Колорит, как и все элементы композиции, должны подчиняться замыслу и помогать раскрывать содержание изображения. При изучении на занятиях по композиции законов цветоведения у обучающихся формируются умения анализировать цветовые решения в произведениях искусства, эмоционально оценивать цветовые явления. При дальнейшем выполнении учебных и творческих заданий обучающиеся учатся смешивать цвета для получения желаемых оттенков, создавать гармоничные и выразительные цветовые композиции, а также использовать цвет при создании определенного настроения и атмосферы в творческой композиции.

На наш взгляд, для развития колористической грамотности учащихся на занятиях необходимо в программу по композиции включить задания на изучение различных способов цветового решения композиции. В процессе обучения языку цвета можно использовать такие упражнения, как: упражнение на знакомство с цветом и его свойствами; задания на смешение красок; упражнение на гармоничные цветовые сочетания; изучение нюанса и контраста; изучение разных типов колорита.

Включение таких заданий в учебный процесс должно способствовать формированию колористической грамотности, развитию у обучающихся чувства цвета и осознанной работой с ним, овладению ими средствами выражения собственных мыслей и чувств при помощи звучания цвета в различных колоритах.

Таким образом, колористическая грамотность позволяет обучающимся сознательно и эффективно использовать цвет для достижения как учебных, так и творческих целей, создавать выразительные и гармоничные произведения, которые оказывают желаемое воздействие на зрителя. Каждый компонент, входящий в основу колористической грамотности, обладает характеристиками, которые формируют художественно-проектную культуру в области изобразительного искусства.

Все вышеизложенное подтверждает значимость обучения колористической

грамотности учащихся детских школ искусств на занятиях по композиции.

**Заключение.** Следовательно, ключевыми компонентами понятия «колористическая грамотность» являются знание теоретических аспектов и владение практическими навыками работы в области цветоведения, знание языка цвета, его содержательность, совершенствование чувства цвета, а также владение техниками работы с цветом. Опыт работы показал недостаточность уровня развития колористической грамотности у обучающихся на занятиях в детской школе искусств: в настоящий момент времени отсутствует единая методическая система подготовки обучающихся к формированию у них колористической грамотности как в теоретическом, так и в практическом направлении. Исходя из этого, в качестве повышения уровня художественного образования в детской школе искусств требуется системная методическая разработка по обучению цветоведению, которая будет включена в учебный процесс как интегрированный учебный компонент или модуль в рамках предмета «Композиция».

#### ЛИТЕРАТУРА

- Гёте, И.В. Учение о цвете / И.В. Гёте. — 2-е изд., доп. — М.: Азбука, 2023. — 256 с.
- Оствальд, В.Ф. Искусство цвета. Цветоведение: теория цветового пространства / В.Ф. Оствальд; пер. с нем. З.О. Мильмана. — М.: Издательство АСТ, 2021. — 368 с.
- Кандинский, В.В. О духовном в искусстве / В.В. Кандинский // В кн.: Точка и линия на плоскости. — СПб.: Азбука, 2016. — С. 29, 44, 96, 98, 108.
- Миронова, Л.Н. Цвет в изобразительном искусстве / Л.Н. Миронова. — Мн., 2002. — 151 с.
- Исаев, А.А. Философия цвета: феномен цвета в мышлении и творчестве / А.А. Исаев, Д.А. Теплых. — 3-е изд., стереотип. — М.: Общество с ограниченной ответственностью «ФЛИНТА», 2016. — 180 с.
- Леонтьев, Д.А. Личностное изменение человеческого развития / Д.А. Леонтьев // Вопросы психологии. — 2013. — № 3. — С. 67–80.
- Бакиева, О.А. Проблемы формирования колористической грамотности в учреждениях дополнительного образования / О.А. Бакиева, А.В. Моисеева // Sciences of Europe. — 2019. — № 39-4(39). — С. 34–36.
- Салкимбаева, С.А. Формирование колористической грамотности специалистов художественного профиля / С.А. Салкимбаева // News of Science and Education. — 2017. — № 2(50). — С. 40–44.
- Крапивина, В.С. Проектная деятельность как способ формирования теоретической колористической грамотности в системе дополнительного художественного образования / В.С. Крапивина // Молодежный научный вестник. — 2017. — № 11(24). — С. 54–59.
- Блохина, Н.В. Формирование колористического видения у учащихся детской художественной школы / Н.В. Блохина // Преподаватель XXI век. — 2011. — № 2-1. — С. 130–135.
- Журикова, Т.Л. Колористические способности учащихся и их развитие на занятиях по живописи / Т.Л. Журикова // Омский научный вестник. — 2010. — № 4(89). — С. 192–195.
- Громова, Д.И. Формирование колористических способностей школьников на занятиях декоративным искусством / Д.И. Громова // Образовательная парадигма современной творческой педагогики: сб. ст.: в 3 ч. / под общ. ред. С.М. Низамутдиновой. — М.: ООО «Учебный центр “Перспектива”», 2022. — С. 684–689.

Поступила в редакцию 29.09.2025

## Хроніка падзея

“ ”

15 кастрычніка ў выставачнай зале музея гісторыі і культуры Наваполацка адбылося адкрыццё выставачнага праекта “Краіна драконаў”. Цэнтральнае месца на выстаўцы занялі карціны прадстаўнікоў Кітайскай Народнай Рэспублікі — выпускнікоў мастацка-графічнага факультета Віцебскага дзяржаўнага ўніверсітэта імя П.М. Машэрава. Выставка арганізавана пры падтрымцы Кітайскага культурнага цэнтра.

“ ”

23 кастрычніка ў Віцебску стартаваў фестываль аўтарскай песні, паэзіі і візуальных мастацтваў “Віцебскі лістапад”, у межах якога ў цэнтральным фасаде канцэртнай залы “Віцебск” была разгорнута выставка жывапісу прадстаўнікоў віцебскага творчага аб'яднання “M'Art”. У экспазіцыі творы яго актыўнага ўдзельніка — старшага выкладчыка кафедры выяўленчага мастацтва, скульптара і жывапісца Сяргея Сотнікава.

“ ”

6 лістапада ў Аршанскай гарадской мастацкай галерэі В.А. Грамыкі ўрачыста адкрылася IV Міжнародная біенале “Калегіум NEW”. У гэтым годзе тут прадстаўлены 74 работы 34 маладых аўтараў з Беларусі і Расійскай Федэрациі. Біенале накіравана на падтрымку маладых прафесійных мастакоў ва ўзросце ад 18 да 35 гадоў. Сярод удзельнікаў мерапрыемства — выкладчык кафедры выяўленчага мастацтва, жывапісец Дзмітрый Кузьміч.

“ ”

7 лістапада ў Оршы ўрачыста адкрылі сквер і памятную стэлу “Орша — горад працоўнай славы. 1941–1945 гг.” Гэта ганаровае званне гораду на Дняпры прысвоена за ўклад у забеспячэнне перамогі над фашызмам. Аўтарам ідэі і выкананням барэльефаў з'яўляецца віцебскі скульптар і мастак, старшы выкладчык кафедры выяўленчага мастацтва ВДУ імя П.М. Машэрава Сяргей Сотнікаў.

“ ”

18 лістапада ў межах святкавання 115-годдзя ўніверсітэта ў выставачнай зале мастацка-графічнага факультета адкрылася выставка вядомага беларускага жывапісца Алега Скавародкі (куратар М. Цыбульскі). У 1972 годзе ён скончыў мастацка-графічны факультэт Віцебскага педагогічнага інстытута імя С.М. Кірава, дзе сярод яго выкладчыкаў былі Л. Дзягілеў, Ф. Гумен і А. Някрасаў. У 1974-м А. Скавародка пачаў удзельнічаць у абласных і рэспубліканскіх выставах, пленэрах. У 1986 годзе стаў сябрам Саюза мастакоў СССР. На працягу ўсёй сваёй творчасці некалькі разоў займаў пасаду старшыні Віцебскай абласной арганізацыі Беларускага саюза мастакоў. Узнагароджаны медалём Францыска Скарыны (2019). Творы мастака знаходзяцца ў Нацыянальным мастацкім музеі Рэспублікі Беларусь, Музеі сучаснага мастацтва (Мінск), Гродзенскім дзяржаўным гісторыка-археалагічным музеі, Магілёўскім мастацкім музеі імя П. Масленікава, Віцебскім мастацкім музеі, Полацкім гісторыка-культурным запаведніку, Смаленскім гісторыка-культурным запаведніку, Карціннай галерэі імя Г. Вашчанкі (Гомель), Лепельскім краязнаўчым музеі, прыватных зборах і галерэях Беларусі, Расіі, Ізраіля, Германіі, Францыі, Галандыі, Англіі, Польшчы, Турцыі, Індыі і інш.

## СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

“ ”

**Акуневич Виктор Владимирович** — доцент кафедры философии и социальных наук ВГУ имени П.М. Машерова, кандидат исторических наук, доцент.

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

**Джумантаева Тамара Александровна** — докторант УО «Белорусский государственный университет культуры и искусств», кандидат культурологии, доцент.

**Дубатовская Ольга Анатольевна** — доцент кафедры музыкально-педагогического образования УО «Белорусский государственный педагогический университет имени Максима Танка», кандидат искусствоведения, доцент.

**Ефремова Ирина Владимировна** — доцент кафедры эстрадной музыки УО «Белорусский государственный университет культуры и искусств», кандидат искусствоведения, доцент.

**Жукова Ольга Михайловна** — доцент кафедры изобразительного искусства ВГУ имени П.М. Машерова, кандидат искусствоведения, доцент.

**Зайцева Анастасия Сергеевна** — аспирант кафедры изобразительного искусства ВГУ имени П.М. Машерова, магистр.

**Заяц Анастасия Васильевна** — аспирант кафедры изобразительного искусства ВГУ имени П.М. Машерова, магистр (специальность «Дизайн»).

**Карчевская Наталья Владимировна** — ректор УО «Белорусский государственный университет культуры и искусств», кандидат искусствоведения, доцент.

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

**Костогрыз Олег Даниилович** — доцент кафедры изобразительного искусства ВГУ имени П.М. Машерова, доцент.

**Медвецкий Сергей Викторович** — доцент кафедры изобразительного искусства ВГУ имени П.М. Машерова, кандидат искусствоведения, доцент.

**Пилецкая Ксения Васильевна** — старший преподаватель кафедры музыки ВГУ имени П.М. Машерова.

**Рудковский Эдвард Иосифович** — доцент кафедры философии и социальных наук ВГУ имени П.М. Машерова, кандидат философских наук, доцент.

**Сергеева Анастасия Андреевна** — старший преподаватель кафедры дизайна ВГУ имени П.М. Машерова, магистр.

**Соколова Елена Олеговна** — декан художественно-графического факультета ВГУ имени П.М. Машерова, кандидат педагогических наук, доцент.

**Филиппенко Наталия Анатольевна** — старший преподаватель УО «Белорусская государственная академия искусств», магистр искусствоведения, аспирант УО «Белорусская государственная академия искусств».

**Шеститко Ирина Владимировна** — декан факультета эстетического образования УО «Белорусский государственный педагогический университет имени Максима Танка», кандидат педагогических наук, доцент.

**Ши Летао** — соискатель кафедры теории и истории искусства УО «Белорусский государственный университет культуры и искусств».

“ ”

**Akunovich Viktor Vladimirovich** — Assistant Professor of VSU Department of Philosophy and Social Sciences, PhD (History), Assistant Professor.

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

**Jumantayeva Tamara Aleksandrovna** — Doctoral Student of Belarusian State University of Culture and Arts, PhD (Culture Studies), Assistant Professor.

**Dubatovskaya Olga Anatolyevna** — Assistant Professor of Maxim Tank Belarusian State Pedagogical University Department of Musical and Pedagogical Education, PhD (Art Studies), Assistant Professor.

**Efremova Irina Vladimirovna** — Assistant Professor of Belarusian State University of Culture and Arts Department of Pop Music, PhD (Art Studies), Assistant Professor.

**Zhukova Olga Mikhailovna** — Assistant Professor of VSU Department of Fine Art, PhD (Art Studies), Assistant Professor.

**Zaitseva Anastasiya Sergeyevna** — postgraduate student of VSU Department of Fine Art, Master of Science.

**Zayats Anastasiya Vasilyevna** — postgraduate student of VSU Department of Fine Art, Master of Science.

**Karchevskaya Natalya Vladimirovna** — Rector of Belarusian State University of Culture and Arts, PhD (Art Studies), Assistant Professor.

**Kenigsberg Ekaterina Yakovlevna** — Head of International Relations Department, Professor of Belarusian State Academy of Arts Department of History and Theory of Arts, PhD (Art Studies), Assistant Professor.

**Kostogryz Oleg Danilovich** — Assistant Professor of VSU Department of Fine Arts, Assistant Professor.

**Medvetsky Sergey Viktorovich** — Assistant Professor of VSU Department of Fine Arts, PhD (Art Studies), Assistant Professor.

**Piletskaya Kseniya Vasilyevna** — Senior Lecturer of VSU Department of Music.

**Rudkovsky Edvard Iosifovich** — Assistant Professor of VSU Department of Philosophy and Social Sciences, PhD (Philosophy), Assistant Professor.

**Sergeyeva Anastasiya Andreyeva** — Senior Lecturer of VSU Department of Design, Master of Science.

**Sokolova Elena Olegovna** — Dean of VSU Art Faculty, PhD (Education), Assistant Professor.

**Filippenko Nataliya Anatolyevna** — Senior Lecturer of Belarusian State Academy of Arts, Master of Art Studies, postgraduate student of Belarusian State Academy of Arts.

**Shestitko Irina Vladimirovna** — Dean of Maxim Tank Belarusian State Pedagogical University Faculty of Aesthetic Education, PhD (Education), Assistant Professor.

**Shi Letao** — Applicant of Belarusian State University of Culture and Arts Department of Theory and History of Arts.

« »

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

Требования к оформлению статьи:

1. Рукописи статей предоставляются на белорусском или русском языках.

2. Каждая статья должна содержать следующие элементы:

- индекс УДК;
- название статьи;
- фамилия и инициалы автора (авторов);
- организация, которую он (они) представляет;
- введение;
- в основной части выделяются подразделы с названиями;
- заключение;
- список использованной литературы.

3. Название статьи должно отражать ее содержание, быть по возможности лаконичным, вмещать ключевые слова, что позволит ее индексировать.

4. Во введении дается короткий обзор литературы по проблеме, указываются не решенные ранее вопросы, формулируется и аргументируется цель. Раздел заканчивается постановкой цели исследования.

5. В основной части автор описывает результаты своей работы с точки зрения их научной новизны и сопоставляет с соответствующими известными данными. Этот раздел делится на подразделы с пояснительными подзаголовками.

6. В заключении в сжатом виде должны быть сформулированы полученные выводы, указывающие на достижение поставленной цели, новизну и возможности применения на практике.

7. Список литературы должен включать не более 12 ссылок. Ссылки нумеруются в соответствии с порядком их цитирования в тексте. Порядковые номера ссылок пишутся в квадратных скобках по схеме: [1], [2]. Список литературы оформляется в соответствии с требованиями ГОСТа 7.1-2003. Ссылки на неопубликованные работы, диссертации не допускаются. Указывается полное название авторского свидетельства и депонированной рукописи, а также организация, которая предъявила рукопись к депонированию.

8. Статьи сдаются в редакцию объемом не менее 0,35 авторского листа (14000 печатных знаков, с пробелами между словами, знаками препинания, цифрами и др.), напечатанного через один интервал, шрифтом Times New Roman, размером 11 пт. В этот объем входят текст, таблицы, список литературы. Рисунки и схемы должны подаваться отдельными файлами в формате jpg. Статьи должны быть подготовлены в редакторе Microsoft Word.

9. В дополнение к бумажной версии статьи в редакцию сдается электронная версия материалов. Электронная и бумажная версии статьи должны быть идентичными. Адрес электронной почты университета (nauka@vsu.by).

10. К статье прилагаются следующие материалы (на отдельных листах):

- реферат (150–250 слов), который должен полно передавать содержание статьи, быть годным для публикации в аннотациях к журналам отдельно от статьи, и ключевые слова на языке оригинала;
- название статьи, фамилия, имя, отчество автора (полностью), место работы, реферат и ключевые слова на английском языке;
- номер телефона, адрес электронной почты;
- экспертное заключение о возможности публикации материалов;
- краткие сведения об авторе(ах) на русском, белорусском и английском языках: имя, отчество, фамилия автора(ов) (полностью); должность; место работы; ученая степень; ученое звание; адрес для корреспонденции (e-mail).

11. Все статьи, поступающие в редакцию журнала, подлежат обязательной проверке на оригинальность и корректность заимствований системой «Антиплагиат.ВУЗ». Для оригинальных научных статей степень оригинальности должна быть не менее 85%, для обзоров – не менее 75%.

12. По решению редколлегии статья отправляется на рецензию, затем визируется членом редколлегии. Возвращение статьи автору на доработку не означает, что она принята в печать. Переработанный вариант статьи вновь рассматривается редколлегией. Датой поступления считается день получения редакцией окончательного варианта статьи.

13. Отправка в редакцию ранее опубликованных или принятых в печать другими изданиями работ не допускается.

14. Ответственность за приведенные в материалах факты, содержание и точность информации несут авторы.

“ ”

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

Guidelines for the layout of a publication:

1. Articles are to be in Belarusian or Russian.
2. Each article is to include the following elements:

- UDK index;
- title of the article;
- name and initial of the author (authors);
- institution he (she) represents;
- introduction;
- main part;
- conclusion;
- list of applied literature.

3. The title of the article should reflect its contents, be laconic and contain key words which will make it possible to classify the article.

4. The introduction should contain a brief review of the literature on the problem. It should indicate not yet solved problems. It should formulate the aim; give references to the recent articles of other authors including foreign publications. The section finishes with setting the aim of the research.

5. In the section "Main part" the author describes the findings from the point of view of their scientific novelty as well as compares them with the corresponding well known data. This section is divided into sub-sections with 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  
Олега Костогрыза «Путешествие. Псалом девяностый».*

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.

---