

ня, указывающие на восток, символизируют власть столицы ацтеков – Теночтитлана и дату рождения верховного бога – Уицилопочтли.

У ацтеков не было того страха перед пустым пространством, который заставлял майя переполнять композицию деталями. Целью ацтекских мастеров было воздействие на зрителя. Скульптурные школы основными своими задачами ставили воспитание мастеров для создания шедевров, использовавшихся в основном в культовых сооружениях. Статуи божеств поражают грандиозностью и торжественностью. Орнаментированные алтари, рельефы, узорная кладка – характерные черты культовых сооружений и домов знати. Шедевры искусства ацтеков, такие как: статуя богини Коатликуэ в 2,5 метра, «Камень солнца», каменные изображения «Воин-орел», «Голова мертвого» поражают наше воображение и сегодня.

От всего этого отличается каменный календарь ацтеков, погребенный под массой ритуальных элементов. На его изготовление ушло два года: с 1479 по 1481 год. Он имел в высоту около 3,7 м и весил 24 тонны. Календарь олицетворяет «окончательное утверждение бесконечности вселенной ацтеков». В центре его изображен лик бога солнца Тонатиу в окружении двадцати названий дней. Календарь заполнен символами предыдущих эпох.

Заключение. Скульптура Мезоамерики является ключевым элементом культурного наследия региона, демонстрирующим техническое мастерство, творческий потенциал и духовную глубину древних народов. Она продолжает изучаться и цениться за свою художественную и историческую значимость. Пластические решения выделяются символизмом и абстракцией, что видно в стилизации человеческих фигур и животных. Это отражает глубокую связь между человеком, природой и божественным, которая была основополагающей для мезоамериканских культур.

«БЕЛЫЙ КУБ» И «ЧЕРНЫЙ БОКС» КАК ЭКСПОЗИЦИОННЫЕ МОДЕЛИ ВИДЕОАРТА

*А.В. Заяц
Витебск, ВГУ имени П.М. Машерова*

Наиболее распространенными моделями экспонирования видеоарта являются «белый куб» и «черный бокс». Эти форматы не только задают условия показа, но и напрямую влияют на характер восприятия произведения, степень вовлеченности зрителя и интерпретацию художественного замысла. Анализ данных моделей позволяет выявить, каким образом пространство становится активным элементом художественного высказывания. В этом и заключается актуальность данного исследования.

Целью работы является исследование специфики экспонирования видеоарта в моделях «белого куба» и «черного бокса», а также выявление их влияния на взаимодействие зрителя с видеопроизведением.

Материал и методы. Источником базового материала для данного исследования стали теоретические труды, научные публикации и электронные статьи, посвященные истории и теории видеоарта, а также вопросам выставочных практик современного искусства. В работе использовались методы системно-структурного анализа, сравнительно-сопоставительный метод, а также методы обобщения и систематизации.

Результаты и их обсуждение. Видеоарт – это форма современного визуального искусства, в которой основным носителем художественного высказывания является видео. Возникнув во второй половине XX века в условиях активного технологического развития и пересмотра границ искусства, видеоарт с самого начала был тесно связан с вопросами демонстрации и восприятия. В отличие от кинематографа, предполагающего

фиксированное время просмотра и определенную модель зрительского поведения, видеоарт допускает множественность форм показа и вариативность взаимодействия.

В 1970-е годы, параллельно с развитием видеоарта, формируется отдельный жанр «кино для выставок», который демонстрировался как в формате «белого куба», так и внутри «черного бокса» [1]. Именно в этот период происходит институционализация видеоарта, выражающаяся во включении видеоработ в музейные экспозиции и коллекции. С этого времени видеоарт окончательно закрепляется как самостоятельная художественная практика, а выбор формата экспонирования – между открытым галерейным пространством и затемненным залом – становится осознанным кураторским решением, напрямую связанным с творческим замыслом произведения и предполагаемым зрительским опытом.

«Белый куб» – это концепция выставочного пространства современного искусства, обозначающая галерею или зал с белыми стенами, ровным освещением и минималистичной обстановкой. Главной целью такого формата является создание нейтрального фона, в котором произведение воспринимается без посторонних элементов, декоративных деталей или исторического контекста, подчеркивая его самостоятельность.

Сам формат «белого куба» начал формироваться примерно с 1920-х годов в модернистском искусстве. Термин же был впервые употреблен в 1976 году художником и критиком Брайаном О'Догерти в журнале «Артфорум». Он критиковал современные коммерческие галереи и способ демонстрации искусства, где оформление пространства и условия экспозиции напрямую влияют на восприятие произведения.

В контексте видеоарта формат «белого куба» предполагает размещение экранов или проекций в открытом выставочном зале, где посетители свободно перемещаются между произведениями. Такая организация пространства формирует фрагментарное и непредсказуемое восприятие видеоработ: контакт со зрителем часто кратковременный и случайный, посетители проходят мимо работы, не задерживаясь на ней достаточно долго, что препятствует полному раскрытию художественного замысла. В галереях и музеях видео, как правило, транслируются в режиме постоянного повтора, когда финал произведения смыкается с его началом. Это решение обусловлено логикой выставочного процесса: видео помещается в одном пространстве с живописью и скульптурой и должно восприниматься как полноценный экспозиционный объект, для которого непрерывный цикл становится универсальной формой фиксации во времени [2].

Отсутствие четко выраженного начала и конца у видеоработ становится вынужденной адаптацией к условиям данной экспозиционной модели. В результате произведение теряет целостность, а его смысл смещается в сторону мимолетного визуального впечатления. Таким образом, несмотря на универсальность и распространенность, формат «белого куба» не всегда обеспечивает условия для глубокого погружения в видеоарт.

В выставочных пространствах «черный бокс» – это полностью затемненное помещение с черными стенами, потолком и полом, которое позволяет полностью сконцентрироваться на объектах показа (видео, инсталляциях, перформансах), устраняя внешние отвращения, и идеально подходит для погружения в искусство, особенно в видеоарт, создавая эффект «чистого холста».

«Черный бокс» обрел популярность в 1960-х годах в университетских кампусах, где можно было привлечь дешевую или бесплатную студенческую рабочую силу. Хотя его архитектура возникла как естественное продолжение идей «гибкого» или «модульного театра» 1950-х, концепция «черного бокса» идеологически оформилась лишь в 1968 году, после публикации двух ключевых книг – «К бедному театру» Ежи Гротовского и «Пустое пространство» Питера Брука. Оба режиссера стремились устранить театральные внешние атрибуты, отказываясь от сложных тех-

нологий и декораций, чтобы обнажить непосредственную связь «актер–зритель», которую они считали сутью театра.

В последующие годы, с появлением видеоарта и новых медиа, «черный бокс» стал использоваться в музеях и галереях как пространство, специально адаптированное под показ медиа-работ. Он отвечал техническим и эстетическим требованиям видеоарта, позволяя контролировать свет и звук, особенно в крупных институциях современного искусства, где медиа-проекты требовали отдельной затемненной обстановки.

На сегодняшний день «черные боксы» необходимы для демонстрации высококачественного видео, где важна каждая деталь, и от зрителя требуется максимальное внимание. В большинстве случаев они функционируют по тому же принципу заикленного показа, что и видео на стенах галереи, но стали встречаться и более радикальные художники, которые требуют, чтобы зритель смотрел видео строго с начала до конца. Так, на Третьей Московской Биеннале современного искусства видео Альфредо Джаара «Звук тишины» («The sound of silence») показывалось в специально затемненной комнате, куда посетителей пускали только в момент начала картины, а остальные ожидали в очереди.

Данный формат позволяет выстроить более контролируемый сценарий восприятия и способствует целостному просмотру видеоработы. Однако у «черного бокса» есть свои минусы: он задает более пассивную модель зрительского поведения. В некоторых случаях он приближает видеоарт к кинопоказу, что может вступать в противоречие с концепцией работы.

Сравнение моделей «белого куба» и «черного бокса» позволяет выявить принципиальные различия в механизмах понимания видеоарта. Белый куб предполагает открытость, мобильность и фрагментарность зрительского опыта, в то время как черный бокс ориентирован на концентрацию, временную целостность и погружение. Эти форматы формируют разные типы взаимодействия с произведением и по-разному акцентируют временную природу видео (рисунок 1).



Рисунок 1 – Визуальное сравнение экспозиционных моделей видеоарта

Выбор экспозиционного формата зависит как от художественного замысла, так и от институционального контекста показа. В одних случаях фрагментарность и открытость белого куба становятся частью концепции работы, в других – затемненное пространство черного бокса оказывается необходимым условием для полноценного погружения.

Заключение. Модели экспонирования «белый куб» и «черный бокс» задают разные способы восприятия видеоарта. Белый куб создает открытое, свободное и фрагментарное взаимодействие со зрителем, тогда как черный бокс позволяет полностью погрузиться в работу и ощутить ее целостность. Выбор формата зависит от художественного замысла и условий показа, показывая, что пространство экспозиции само по себе становится важной частью художественного высказывания.

1. Карцева Е. А. Эволюция подходов включения экранных форм на биеннале [Электронный ресурс] / Е. А. Карцева // Журн. Наука телевидения. – 2020. – № 16.3. – Режим доступа: https://tv-science.online/wp-content/uploads/2020/12/16.3_compressed.pdf. – Дата доступа: 03.12.2025.

2. Старусева–Першеева А. Д. Видеоарт: «белый куб» галереи или «черный бокс» кинозала? [Электронный ресурс] / А. Д. Старусева–Першеева // Вестник ВГИК. – 2014. – № 4. – Режим доступа: <https://publications.hse.ru/pubs/share/folder/ydds0n5pg7/162824343.pdf>. – Дата доступа: 04.12.2025.

МИФОЛОГИЯ В ТВОРЧЕСТВЕ ОЛЕГА ЗАХАРЕВИЧА

П.А. Зенько

Витебск, ВГУ имени П.М. Машерова

Актуальность данной работы заключается в том, что трактовка мифологических тем в искусстве, особенно в работах современных художников, представляет собой важный шаг в осмыслении культурных традиций и их переосмыслении через призму современности.

Цель – определение особенностей трактовки мифологии в творчестве Олега Захаревича.

Материал и методы. Материалом для данного исследования послужили работы белорусского художника Олега Захаревича, каталоги выставок. Основными методами данного исследования являются историко - хронологический и компаративный.

Результаты и их обсуждение. Сегодня, как и в прошлом, люди продолжают создавать новые мифы. Кто-то изобретает увлекательную сказку и делится ею с друзьями, которые, в свою очередь, передают ее дальше. В некоторых регионах могут возникать новые традиции, связанные с определенными значимыми событиями, и эти традиции могут сохраняться на протяжении многих лет, передаваясь из поколения в поколение. Таким образом, мифы формируются и развиваются благодаря устной традиции, что делает их частью культурного контекста каждого отдельного человека и общества в целом.

Современное толкование образов и мотивов из мифологии представляет собой своеобразную ассоциативную модель, основанную на индивидуальных представлениях художников о мифологии белорусов [1, с. 59].

Мифы занимают важное место в творческой жизни художников и писателей, которые через свои произведения исследуют эту тему. Хотя некоторые художники могут сосредоточиться на создании пейзажей, натюрмортов или портретов, они все равно могут быть затронуты мифологическими темами в своих размышлениях или даже в черновых набросках. Мифология – это область, которая требует глубокого осмысления и особого отношения, ведь мифы сами по себе могут быть поразительными и завораживающими.

Когда художник интерпретирует ту или иную легенду, он открывает зрителю совершенно новый мир, в котором действуют свои законы и условия. Это может быть мир, полный загадок и символов, где каждое изображение несет в себе глубокий смысл и вызывает у зрителя целую гамму эмоций. Мифы становятся своеобразным мостом между прошлым и настоящим, позволяя современным людям осмысливать свою идентичность и культурные корни через призму искусства.