

ISSN 2222-8853



И

ИСКУССТВО И КУЛЬТУРА

№ 1(61)/2026

ИСКУССТВО И КУЛЬТУРА

НАУЧНО-ПРАКТИЧЕСКИЙ ЖУРНАЛ

ИЗДАЕТСЯ С ЯНВАРЯ 2011 ГОДА
ВЫХОДИТ ЧЕТЫРЕ РАЗА В ГОД

**№ 1(61)
2026**

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,
Е.А. Василенко, В.Н. Виноградов,
Т.В. Габрус, Л.А. Густова-Рунцо, В.И. Жук,
Е.Я. Кенигсберг, М.Ф. Киселев, Е.Е. Корсакова,
В.В. Кулененок, Я.Ю. Ленсу,
Н.В. Мацаберидзе, Е.С. Милеева, В.И. Прокопцов,
О.Н. Попко, Е.Г. Плытник,
В.А. Салеев, Г.Ф. Шауро

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

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

SCIENTIFIC AND PRACTICAL JOURNAL
“ART AND CULTURE”

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

Editorial Board:
in charge of the Art Studies section
E.O. Sokolova,
in charge of the Cultural Studies section
E.I. Rudkovski,
in charge of the Pedagogy section
Yu.P. Bezhanar,
V.V. Babiyak,
E.A. Vasilenko, V.N. Vinogradov,
T.V. Gabrus, L.A. Gustova-Runtso, V.I. Zhuk,
E.Ya. Kenigsberg, M.F. Kiselev, E.E. Korsakova
V.V. Kulenenok, Ya.Yu. Lensu,
N.V. Matsaberidze, E.S. Mileeva, V.I. Prokoptsov,
O.N. Popko, E.G. Plytnik,
V.A. Saleyev, 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 16.03.2026. Формат 60 x 84 ¹/₈. Бумага офсетная.
Усл. печ. л. 10,93. Уч.-изд. л. 10,18. Тираж 88 экз. Заказ 16.

Искусствоведение

<i>Цыбульскі М.Л.</i> Тыпалогія партрэтных вобразаў у жывапісе Мікалая Апіока. Да 90-годдзя з дня нараджэння мастака	5
<i>Рассыльная В.Ю.</i> Дэкаратыўнае рашэнне дамацканых вырабаў у XX ст. у в. Васільеўка Добрушскага раёна	12
<i>Столбова П.А.</i> Генеративный звук как инструмент кураторской стратегии: переосмысление звукового опыта в музейном пространстве	18
<i>Мао Синчунь, Жукова О.М.</i> Взаимодействие искусств в танцевальной культуре этнических меньшинств юга Китая	22
<i>Фан Мэни, Садовская А.А.</i> Особенности театрализации в детском хоровом исполнительстве Китая конца XX – начала XXI века	27
<i>Лампе И.Ю.</i> Проявление японских философско-эстетических категорий в работах белорусских художников середины XX – начала XXI в.	32
<i>Дин Цзылин.</i> Художественная специфика репрезентации традиционного театрального искусства Китая в современной анимации	38
<i>Носикова К.А.</i> Типологизация Витебской школы художественного текстиля	43
<i>Дорожинская А.А.</i> Отражение темы Великой Отечественной войны в творчестве детских любительских театральных коллективов Беларуси первой четверти XXI века	48

Культурология

<i>Свечникова Е.В.</i> Цифровые технологии в искусстве: смена эстетической парадигмы ...	53
<i>Салеева М.В.</i> Язык как феномен культуры	58

Педагогика

<i>Глушук Д.П., Надворная В.В.</i> Особенности разработки учебно-методического обеспечения курса «Компьютерная графика в искусственных нейронных сетях»	63
<i>Романович Е.Е.</i> Теоретические основы формирования личностно-профессиональной позиции педагога-музыканта в процессе дирижерско-хоровой подготовки	68
<i>Петухова Н.В.</i> Метады адлюстравання народных абрадаў у дзейнасці ўстаноў культуры	73
<i>Сёмкина И.А.</i> Фольклорный праздник как форма возрождения белорусских семейных традиций	78
<i>Лю Цзюньцзе.</i> Значение специальных художественных дисциплин при подготовке педагога-художника	83

Хроника	88
----------------------	----

Сведения об авторах	90
----------------------------------	----

CONTENTS

Art Studies

<i>Tsybulsky M.L.</i> Typology of Portrait Images in the Painting of Nikolai Apiok. To the 90th Anniversary of the Artist's Birth	5
<i>Rassyl'naya V.Yu.</i> Decorative Solution of the 20th Century Homespun Products in the Village of Vasilyevka, Dobrush District	12
<i>Stolbova P.A.</i> Generative Sound as a Tool of Curatorial Strategy: Rethinking the Sound Experience in the Museum Space	18
<i>Mao Xingchun, Zhukova O.M.</i> Interaction of Arts in Ethnic Minorities' Dance Culture of Southern China	22
<i>Fang Mengyi, Sadovskaya A.A.</i> Peculiarities of Theatricalization in Children's Choral Performance in China from the Late 20th to the Early 21st Century	27
<i>Lampe I.Y.</i> The Manifestation of Japanese Philosophical and Aesthetic Categories in the Works of Belarusian Artists of the mid-20th — early 21st Century	32
<i>Ding Zilin.</i> Artistic Specifics of the Representation of Chinese Traditional Theatrical Art in Contemporary Animation	38
<i>Nosikova K.A.</i> Typology of Vitebsk School of Art Textile	43
<i>Dorozhinskaya A.A.</i> The Reflection of the Theme of the Great Patriotic War in the Work of Children Amateur Theater Groups in Belarus in the Early 21st Century	48

Cultural Studies

<i>Svechnikova E.V.</i> Digital Technologies in Art: Change in Aesthetic Paradigm	53
<i>Saleyeva M.V.</i> Language as a Phenomenon of Culture	58

Pedagogy

<i>Glushchuk D.P., Nadvornaya V.V.</i> Features of the Development of the Academic and Methodological Provision for Computer Graphics in Artificial Neuron Networks Course	63
<i>Ramanovich E.Ye.</i> The Theoretical Foundations of Shaping Personal and Professional Position of the Would-Be Music Teacher in the Process of Conducting and Choral Training	68
<i>Petukhova N.V.</i> Methods of the Implementation of Folk Rituals in the Activities of Culture Institutions	73
<i>Siomkina I.A.</i> The Folklore Festival as a Form of Belarusian Family Tradition Revival	78
<i>Liu Junjie.</i> The Importance of Special Art Disciplines in the Artist Teacher Training	83

Chronicle	88
------------------------	----

Information About the Authors	90
--	----

УДК 75.041.5(476)

Тыпалогія партрэтных вобразаў у жывапісе Мікалая Апіюка. Да 90-годдзя з дня нараджэння мастака

Цыбульскі М.Л.

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

Артыкул прысвечаны асноўным этапам жыцця і творчасці заслужанага дзеяча мастацтваў Рэспублікі Беларусь, кавалера ордэна Францыска Скарыны, лаўрэата спецыяльнай прэміі Прэзідэнта Рэспублікі Беларусь “За духоўнае адраджэнне”, арганізатара і шматгадовага кіраўніка студыі ваенных мастакоў, сябра Беларускага саюза мастакоў Мікалая Апанасавіча Апіюка. У сваёй творчасці майстар аддае перавагу розным жанрам станковага жывапісу, але адно з цэнтральных месцаў у ёй належыць партрэту, які паўстае не проста як выява чалавека, але як дакумент эпохі, як імкненне дакрануцца да значных гістарычных падзей, сведкамі якіх сталі яго героі. Тыпалогія партрэта ў палотнах М. Апіюка вельмі шырокая: парадныя і камерныя партрэты, касцюміраваныя партрэты-карціны і партрэты-тыпы, гістарычныя, лірычныя і інтымныя партрэты. Мастак стварае як індывідуальныя, так і групавыя партрэты, заўжды псіхалагічныя і эмацыянальна выразныя па сваёй сутнасці. Выбар таго ці іншага тыпу партрэта для мастака быў заўсёды адметным і непаўторным шляхам спасціжэння сваёй мадэлі, спосабам адлюстраваць унутраны свет асобы.

У тэматычных кампазіцыях мастак таксама стварае даволі выразныя персаніфікаваныя вобразы і падае іх у канкрэтызаваным гістарычным ці сюжэтным кантэксце. У артыкуле разглядаюцца асноўныя этапы жыцця і творчасці М. Апіюка, асабліва увага нададзена віцебскаму перыяду яго жыцця.

Ключавыя словы: Мікалай Апіюк, сучасны беларускі жывапіс, партрэт, тэматычная кампазіцыя, касцюміраваны партрэт, парадны партрэт, камерны партрэт, аўтапартрэт.

(Искусство и культура. – 2026. – № 1(61). – С. 5–11)

Typology of Portrait Images in the Painting of Nikolai Apiok. To the 90th Anniversary of the Artist's Birth

Tsybulsky M.L.

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

The article is dedicated to the main stages of the life and work of the Honored Artist of the Republic of Belarus, Knight of the Order of Francisk Skaryna, laureate of the special prize of the President of the Republic of Belarus “For Spiritual Revival”, organizer and long-time head of the studio of military artists, member of the Belarusian Union of Artists Nikolai Afanasyevich Apiok. In his work, the artist prefers various genres of easel painting, but one of the central places in it belongs to the portrait, which appears not simply as an image of a person, but as a document of the era, as an aspiration to touch upon significant historical events witnessed by his heroes. The typology of the portrait in the canvases of M. Apiok is very wide: ceremonial and chamber portraits, costumed portrait paintings and portraits-types, historical, lyrical and intimate portraits. The artist creates both individual and group portraits, always psychological and emotionally

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

expressive in nature. The choice of one or another type of portrait for the artist has always been a distinctive and unique way of understanding his model, a way to reflect the inner world of a person.

In thematic compositions, the artist also creates quite expressive personified images and presents them in a specific historical or plot context. The article examines the main stages of M. Apiok's life and work, with special attention paid to the Vitebsk period of his life.

Key words: Nikolai Apiok, modern Belarusian painting, portrait, thematic composition, costumed portrait, ceremonial portrait, chamber portrait, self-portrait.

(Art and Cultur. – 2026. – № 1(61). – P. 5–11)

У сваёй творчасці Мікалай Апіок разнапланавы — ён паспяхова працуе ў розных жанрах жывапісу — тэматычнай карціне, партрэце, пейзажы, нацюрморце. З'яўляючыся самааданым прыхільнікам традыцый рэалістычнай школы жывапісу, мастак у большасці сваіх палотнаў імкнецца да творчага пераасэнсавання праблемы ўзаемадачынення асобы і часу, ролі канкрэтнага чалавека ў гісторыі краіны. “Творчасць Апіока — гэта своеасаблівы зрэз часу. Падзеі, убачаныя вачыма мастака, творча перапрацаваныя і ўвасобленыя ў жывапісных вобразах” [1, с. 6]. Яго жывапіс “прасякнуты пазітыўным светапоглядам і любоўю да чалавека, адлюстроўвае час і неадназначнасць нашага жыцця, і дапытлівасць неаб'якавай творчай асобы, і душэўную гармонію мастака” [2, с. 19].

Героямі партрэтаў і тэматычных кампазіцый М. Апіока з'яўляюцца славетныя асобы беларускай гісторыі і нашы знакамітыя сучаснікі — выдатныя дзеячы культуры і мастацтва, спартсмены, касманаўты, военачальнікі, ветэраны Вялікай Айчыннай вайны. Імёны многіх з іх назаўжды ўпісаны ў летапіс Беларусі.

Мэта артыкула — выявіць і прааналізаваць асноўныя тыпы партрэтных вобразаў у жывапісных кампазіцыях вядомага беларускага мастака Мікалая Апіока ў кантэксце яго жыцця і творчасці.

Ля вытокаў. Віцебскі перыяд. Мікалай Апіок нарадзіўся 20 лістапада 1935 года ў вёсцы Макараўка Дубровенскага раёна. Дзяцінства мастака прыпала на перыяд Вялікай Айчыннай вайны і першыя гады аднаўлення краіны. Вучыўся ён спачатку ў пачатковай школе ў вёсцы Якубава, а з 5 класа — у Пірагоўскай сямігадовай школе. “Хадзілі ў школу за 3 кіламетры праз маленькі бяззавы гай. Ішлі гуртом і чыталі «Маладую гвардыю». Вось дзе выходзіліся патрыятызм”¹.

Мара вучыцца на мастака была ў Мікалая Апіока з дзяцінства. Але тады ён нічога не ведаў аб асаблівасцях гэтай прафесіі, ды і ўвогуле “нічога не разумееў у маляванні”², паколькі ў пасляваенны час у школе яго не выкладалі [3]. “У нашай хаце насупраць печы, дзе мы

спалі, на сцяне былі прымацаваны дзве рэпрадукцыі з карцін І. Рэпіна «Мужык з дурным вокам» і А. Пластава «Сенакос». Гэтыя каляровыя ілюстрацыі з часопіса «Огонёк» краналі маю душу, і абуджалі фантазію, — узгадвае М. Апіок. — Мне так хацелася навучыцца маляваць, каб стварыць партрэты сваіх гераічных аднавяскоўцаў, людзей, што перажылі вайну, і адлюстраваць наш прыгожы луг, з кветкамі і разнатраўем, на які нам, дзецям, было забаронена хадзіць, бо з яго рабілі трохразовы ўкос травы, каб карміць скаціну”³.

У той жа час, калі Мікалай Апіок пачаў спрабаваць нешта маляваць, яму давалося дакрануцца яшчэ да аднаго віда мастацкай дзейнасці. “Недзе ў 5 класе, па запыце нашага брыгадзіра я пачаў пісаць лозунгі і плакаты, то да выбараў, то да чарговай гадавіны рэвалюцыі... Гэта былі мае першыя крокі ў мастацтве афармленчым. Спачатку я алоўкам на адваротным баку шпалер намячаў літары. Маці варыла для мяне цёмна-чырвоныя буркі, з якіх я рабіў густую фіялетавую фарбу. Замест пэндзля выкарыстоўваў палачку з наматанай на ёй анучкай. Мае шрыфтавыя працы вывешвалі звычайна на будынку праўлення нашага калгаса”⁴.

Жаданне М. Апіока ў будучым стаць мастаком знайшло падтрымку сярод яго аднакласнікаў. “З сябрамі мы нават напісалі ліст К.Я. Варашылаву: паколькі мы хочам вучыцца на мастакоў, просім даслаць нам паперу і фарбы. Далі праверыць нашай настаўніцы, потым выправілі памылкі, перапісалі начыста і ўкінулі ліст у паштовы вагон цягніка Мінск–Масква, які штодзень праходзіў праз нашу станцыю. Доўга чакалі адказу... А напрыканцы навучання ў школе аднекуль даведзіліся, што ў Віцебску ёсць мастацка-графічнае педагагічнае вучылішча. З нашай вёскі мы паехалі паступаць у яго ўтрох: Ігнаценка, Абраменка і я. Але выехаць з калгаса было няпроста. Для гэтага спецыяльна было сабрана пасяджэнне праўлення калгаса. Праўда, адпусцілі ўсіх”⁵.

³ Запіс перадачы “Вечерний Витебск” ТРК “Віцебск” (11.01.2023).

⁴ З інтэрв’ю з М.А. Апіокам. Запіс — студзень 2023 г.

⁵ Запіс перадачы “Вечерний Витебск” ТРК “Віцебск” (11.01.2023).

¹ Інтэрв’ю з М.А. Апіокам. Запіс — ліпень 2025 г.

² Запіс перадачы “Время Art” ТРК “Віцебск” (21.01.2023).

Упершыню ў сваім жыцці на ўступным экзамене ў вучылішча М. Апіок маляваў нацюрморт. “Я першы раз пачуў гэта слова, яно мне было незразумела. І сёння памятаю гэты нацюрморт: гіпсавы куб, побач піраміда, а на кубе шар гіпсавы. Простыя геаметрычныя прадметы. Далі нам па аркушы паперы, па алоўку, гумку. І мы пачалі маляваць. А як гэта правільна рабіць, я не ведаў... На ўступных экзаменах я атрымаў усе чацвёркі, але да сённяшняга часу задаюся пытаннем: «За што?» Тым не менш паступілі ўсе трое. Наша паступленне было сапраўдным трыумфам у калгасе”⁶.

З 1951 па 1955 г. Мікалай Апіок вучыўся ў Віцебскім мастацка-графічным педагагічным вучылішчы. “Вучоба ў вучылішчы — гэта было сапраўднае адкрыццё майго нутра. Першапачаткова адметную ролю адыграў В.К. Дзежыц. Добра памятаю першы летні пленэр, які ён праводзіў разам з намі на Дзвіне. Мы павінны былі маляваць дрэва — вялікую таполю. Валянцін Канстанцінавіч вучыў нас прастораваму ўспрыняццю аб’ектаў, уменню бачыць форму, аб’ём і перадаваць планавасць... А пасля ўрокаў мы — навучэнцы разам з Дзежыцам каталіся з заснежанай горкі...”⁷.

У цэлым калектыў выкладчыкаў спецпрадмета ў Віцебскім мастацка-графічным педагагічным вучылішчы быў дастаткова моцным. Несумненна, як тады казалі, “свежую брую” ў выкладанне спецдысцыплін, у атмасферу творчасці, у майстэрскае жыццё вучылішча і горада ўнеслі маладыя выпускнікі Мінскага мастацкага вучылішча (зараз вучылішча імя А.К. Глебава В.Р. Шаталаў, М.Я. Лісоўскі і М.А. Назарчук, якія прыступілі да працы ў вучылішчы ў 1952 г. [4, с. 7]. “Мікалай Аляксандравіч Назарчук быў у нас класным кіраўніком і выкладаў усе спецпрадметы, у тым ліку жывапіс. Ён быў для нас сапраўдным класікам і, разам з тым, наватарам. Назарчук адкрыў для мяне жывапіс...”⁸

У 1956–1957 гг. Мікалай Апіок працягнуў навучанне на V курсе Мінскага мастацкага вучылішча. Пасля яго заканчэння некаторы час працаваў у Віцебску ў сістэме Мастацкага фонду БССР. “Ведаў усіх «класікаў» віцебскага мастацтва таго часу, з многімі працаваў разам на камбінаце «Мастацтва»”⁹.

Станаўленне творцы. У 1959 годзе Мікалай Апіок паспяхова здаў экзамены на жывапіснае аддзяленне інстытута. “Я паступіў на жывапіс і два гады там адвучыўся. За нашай вучобай, як потым аказалася, сачыў

вядомы тэатральны мастак Аскар Пятровіч Марыкс. Ён і прапанаваў мне і яшчэ дваім маім аднакурснікам заняцца сцэнаграфіяй і перайсці на спецыяльнасць «Тэатральна-дэкарацыйнае мастацтва»”¹⁰.

У тэатральна-мастацкім інстытуце па жывапісе і малюнку М. Апіоку нейкі час давялося павучыцца ў розных педагогаў — В. Волкава, Ф. Бараноўскага, І. Стасевіча, А. Мазалёва, П. Масленікава. Але сваімі настаўнікамі ён у першую чаргу лічыць Ф. Дарашэвіча, В. Цвірко, А. Марыкса і Я. Чамадурава. “Яны ўбачылі ўва мне каларыста і навучылі мысліць у мастацтве” [3].

У 1964 годзе М. Апіок скончыў Беларускае дзяржаўнае тэатральна-мастацкае інстытут. “Пасля заканчэння тагачаснага рэктар інстытута П. Масленікаў настойліва прапаноўваў паступаць у аспірантуру. Другая прапанова паступіла ад Міністэрства культуры: пайсці да іх у аддзел выяўленчага мастацтва. Але я вырашыў, што я мастак і мне не патрэбная гэта канцылярская праца...”¹¹

З 1964 г. па 1974 год працаваў мастаком-пастаноўшчыкам у Гродзенскім абласным драматычным тэатры, дзе аформіў больш за 30 спектакляў. Не пакідаў пры гэтым і займацца станковым жывапісам. У 1966 г. М. Апіок становіцца сябрам Саюза мастакоў, прымае актыўны ўдзел у мастацкіх выставах. У сярэдзіне 1970-х М. Апіок з сям’ёй пераязджае ў Мінск і пачынае працаваць на мастацкім камбінаце, але таксама супрацоўнічае з Нацыянальным акадэмічным тэатрам імя Янкі Купалы.

У 2002 годзе Мікалаю Апіоку было прысвоена званне “Заслужаны дзеяч мастацтваў Рэспублікі Беларусь”. А праз некалькі гадоў ён стаў кіраўніком студыі ваенных мастакоў Цэнтральнага Дома афіцэраў Узброеных Сіл Рэспублікі Беларусь. Студыя аб’яднала славетных майстроў жывапісу, сярод якіх былі ветэраны і дзеці вайны. “Сам час спрыяў стварэнню гэтага аб’яднання, галоўнай задачай якога стала стварэнне і папулярызацыя твораў на патрыятычную тэматыку”¹².

У 2007 г. М. Апіок ужо лаўрэат спецыяльнай прэміі Прэзідэнта Рэспублікі Беларусь, а ў 2011 г. — кавалер ордэна Францыска Скарыны. Гэтыя высокія ўзнагароды былі прысуджаны яму за значны асабісты ўклад у развіццё нацыянальнага выяўленчага мастацтва, актыўную дзейнасць па развіцці беларускай культуры і мастацтва, стварэнне

⁶ Запіс перадачы “Вечерний Витебск” ТРК “Віцебск” (11.01.2023).

⁷ Тамсама.

⁸ Тамсама.

⁹ Запіс перадачы “Время Art” ТРК “Віцебск” (21.01.2023).

¹⁰ Запіс перадачы “Дыялогі пра культуру” з М. Апіокам. Канал “Культура” Беларускага Радыё (06.05.2020).

¹¹ Тамсама.

¹² З інтэрв’ю з М.А. Апіокам. Запіс — студзень 2023 г.

высокамастацкіх жывапісных палотнаў, прысвечаных гісторыі і культуры Беларусі.

У 2017 годзе яму было прысвоена званне ганаровага члена Расійскай акадэміі мастацтваў за шматгадовую плённую дзейнасць і вялікі ўклад у развіццё мастацтва. Віншуючы Апіока з 90-гадовым юбілеем, Прэзідэнт Расійскай акадэміі мастацтваў В.З. Цэрэтэлі ў прывітальным слове адзначыў: “Асабліваю ўвагу ў творчасці Вы ўдзяляеце Айчыне, дзе ў якасці герояў выступаюць як выдатныя дзеячы беларускай гісторыі і культуры, імёны якіх назавешчаны ў лётапіс Беларусі, так і простыя працаўнікі. Акадэмія высока шануе Ваш унікальны талент, любоў да роднай зямлі і актыўную стваральную жыццёвую пазіцыю” [5].

Віцебшчына заўсёды прысутнічае і ў партрэтах, і ў краявідах М. Апіока. “А інакш і быць не можа. Гэта мая малая Радзіма...”¹³ У 2018 годзе М. Апіоку прысвоена званне “Ганаровы грамадзянін Дубровенскага раёна”.

Партрэтны жанр у творчасці мастака. Да жанру партрэта Апіок звяртаўся на працягу ўсяго творчага шляху. На думку многіх даследчыкаў, яго талент мастака менавіта ў партрэце праявіўся найбольш поўна і яркава. “Партрэт — мой любімы жанр, — адзначае М. Апіок. — Я з вялікай асалядай на працягу ўсёй творчасці пісаў краявіды і нацюрморты, але пры гэтым разумеў: найвышэйшае мастацтва ёсць мастацтва партрэта”¹⁴.

Партрэт паўстае ў мастака не проста як выява чалавека, але як дакумент эпохі, і як імкненне дакрануцца да значных гістарычных падзей, сведкамі якіх сталі яго героі. Тыпалогія партрэта ў палотнах М. Апіока вельмі шырокая: парадныя і камерныя партрэты, касцюміраваныя партрэты-карціны і партрэты-тыпы, гістарычныя і інтымныя партрэты. Мастак стварае як індывідуальныя, так і групавыя партрэты, але заўжды псіхалагічныя і эмацыянальна выразныя па сваёй сутнасці. Выбар таго ці іншага тыпу партрэта для мастака быў заўсёды адметным і непаўторным шляхам спасціжэння сваёй мадэлі, спосабам адлюстравання ўнутраны свет асобы. Мікалай Апіок “малюе не толькі знешнія індывідуальныя рысы чалавека, але і раскрывае ўсё багацце і прыгажосць іх унутранага свету, іх душэўныя ўласцівасці” [6].

Надзвычай важным для стварэння высокамастацкага вобраза Мікалай Апіок заўжды лічыў працу з натуры. Высокая ступень падабенства выявы ў партрэце з мадэллю

для Апіока — гэта не проста фармальная ўмова, а адно з ключавых пытанняў. У той жа час большасць партрэтаў — гэта не толькі імкненне дакладна перадаць знешнасць, але жаданне раскрыць характар чалавека, адлюстравання вобраз неардынарнай асобы, у якой адчуваецца прыкметы пэўнай эпохі. “Намаляваць проста знешне падобную выяву не складана. Для мяне важна выявіць сутнасць майго героя, перадаць яго псіхалагічны стан, яго тэмперамент, настрой, эмоцыі... Партрэт павінен загучаць знутры”¹⁵.

Сярод ранніх партрэтаў мастака варта вызначыць “Партрэт Ганаровага будаўніка г. Мінска, камандзіра партызанскага атрада імя А.В. Суворова І.Д. Мікалаева” (1969), напісаны з вялікім тэмпераментам і з маладым запалам. Герой гэтага рамантычнага партрэта — яркая, энергічная асоба. Гэты вобраз блізкі да стылістыкі “суроўгага стылю”, прадстаўнікі якога ўслаўлялі героіку працоўных будняў, унутраную перакананасць, волю, самаахварнасць і стойкасць людзей рабочых прафесій.

Значную групу сярод партрэтаў, што напісаны М. Апіокам у розныя гады, складаюць партрэты дзеячаў культуры і мастацтва. Сярод іх партрэты заслужанай артысткі Рэспублікі Беларусь Тамары Іванаўны Апіок (1979), кампазітара Яўгена Глебава, народнага артыста СССР (2004), народнага артыста Рэспублікі Беларусь Генадзя Аўсяннікава, Міхаіла Пташукі (2018–2021). Героі партрэтаў М. Апіока — людзі моцнага запалу, энергічныя, дзейныя, мэтанакіраваныя, валявыя, упэўненыя ў сабе, ініцыятыўныя, з высокім узроўнем творчай актыўнасці. Як і сам Апіок, многія з іх аптымістычныя асобы, носбіты адкрытых, яркіх эмоцый. Гэтым абумоўлена падкрэсленая выразнасць і экспрэсіўнасць аўтарскай інтэрпрэтацыі мадэлі, выбар адпаведных сродкаў для яе трактоўкі. Адсюль смеласць ракурсаў, разнастайнасць пластычных рашэнняў, экспрэсіўная інтэнсіўнасць колеру і пэўная эцюднасць жывапіснай распрацоўкі.

У партрэтнай вобразнасці Апіока адчуваецца імкненне да ўзвышанай метафарычнай і сімвалічнай глыбіні вобраза. Дынамічныя схемы ў кампазіцыйнай структуры партрэтаў мастака пераважаюць над статычнымі. Вельмі важная роля належыць позам, жэстам, міміцы. Не менш значную ролю ў стварэнні вобраза адыгрываюць адзенне і іншыя арыбуты.

Псіхалагічная глыбіня мастацкага вобраза, яго падкрэсленая эмацыянальнасць,

¹³ Інтэрв’ю з М.А. Апіокам. Запіс — снежань 2022 г.

¹⁴ Інтэрв’ю з М.А. Апіокам. Запіс — ліпень 2025 г.

¹⁵ Інтэрв’ю з М.А. Апіокам. Запіс — ліпень 2025 г.

кампазіцыйная экстравагантнасць і складанасць жывапіснага рашэння, характэрныя для партрэтаў, якія напісаны М. Апіокам, у поўнай меры ўласцівы “Партрэту кампазітара, народнага артыста СССР Лучанка Ігара Міхайлавіча” (2015). Блізкі да яго па ступені пранікнення ў чароўны свет музыкі, у глыбіні музычнай творчасці “Партрэт народнага артыста БССР Уладзіміра Мулявіна” (2003–2004). “Уладзіміра Мулявіна я ведаў з 1966 года, калі яны былі яшчэ «Лявонамі» і прыехалі ў Гародню на гастролі. Я не аднойчы прапаноўваў напісаць яго партрэт. І вось аднойчы сустрэліся ў Палацы мастацтваў і ён спытаў мяне: «Калі»? Я пісаў партрэт з незвычайным захапленнем. І мне здаецца, ён атрымаўся, — жывы, свежы, рэальны”¹⁶.

Неверагодна чулівы і пранікнёны вобраз створаны М. Апіокам у “Партрэце народнай артысткі Беларусі, народнай артысткі СССР Станюты Стэфаніі Міхайлаўны” (2000). Уражвае выдатна перададзены мастаком высакародны характар артысткі, глыбокая чалавечнасць і душэўнасць, мудрасць і выключная сцэнічная харызма “каралевы беларускай сцэны”.

Мікалаем Апіокам створана велізарная галерэя партрэтных вобразаў беларускіх мастакоў (скульптара У. Церабуна (1989), заслужанага дзеяча мастацтваў Рэспублікі Беларусь Мікалая Назарчука (1991), мастака М.І. Ісаёнка (2003), народнага мастака Беларусі Івана Міско (2015), мастака М.І. Таранды (2010) і мастацтвазнаўцаў У. Вальфоўскага (1974), М. Цыбульскага (2025), Н. Шаранговіч (“Голас часу” (2020–2022).

Значнае месца ў творчасці М. Апіока займаюць касцюміраваня (сцэнічныя) партрэты акцёраў, якія аб’яднаны адзіным цыклам “Акцёры і ролі”. У іх беларускія акцёры, нашы сучаснікі прадстаўлены ў вобразах гістарычных персанажаў. У творах М. Апіока касцюмізацыя выступае як спосаб фарміравання вобраза, ключом да прачытання якога становяцца касцюм, аксесуары, уласцівыя той ці іншай гістарычнай эпосе. Сярод іх партрэты: заслужанага дзеяча мастацтваў БССР Уладзіміра Рагаўцова ў ролі Францыска Скарыны (1985), заслужанага артыста Рэспублікі Беларусь Аляксандра Дзянісава ў ролі Міколы Гусоўскага са спектакля А. Петрашкевіча “Напісанае застаецца” (1990), народнай артысткі Рэспублікі Беларусь Ліліі Давідовіч у ролі пані Боны (2001), народнага артыста Рэспублікі Беларусь Арнольда Памазана ў ролі пана Быкоўскага ў п’есе Я. Купалы “Паўлінка” (2010). Сцэнічныя

партрэты Апіока заўсёды маюць нейкую “драматургію” і ў нечым становяцца падобнымі да спектакля. Дадзены тып партрэта дазваляе перадаць знешнасць і рысы мадэлі, яе вобраз, настрой, атмасферу пэўнай эпохі.

Ёсць у М. Апіока і некалькі двайных партрэтаў. На кожным з іх не толькі выразна раскрыты характары персанажаў, поўныя непаўторнай індывідуальнасці, але і змадэляваны маўклівы дыялог двух герояў партрэта. Сярод такіх твораў “Партрэт народнага артыста Беларусі Мікалая Кірычэнка ў ролі Ягайлы і заслужанага артыста Беларусі Генадзя Давыдзькі ў ролі Вітаўта ў спектаклі «Князь Вітаўт» А. Дударова” (2003).

На другім двайным партрэце прадстаўлены сябры М. Апіока — мастакі Мікалай Назаранка і Леанід Шчамялёў. “Кожны вечар, у любую пару года, яны рабілі абавязковы шпацыр вакол дома на вуліцы Сурганава, дзе размешчаны майстэрні Беларускага саюза мастакоў. Так яны ўдваіх гулялі і бясконца гутарылі аб тым, што такое жывапіс” [7]. “Мне хацелася паказаць іх як носьбітаў тых высакародных нацыянальных рэалістычных традыцый, якімі звязана сучаснае мастацтва з мінулым”¹⁷.

Асобна трэба сказаць пра групавы партрэт “Дзеячы беларускай культуры В. Раеўскі, Б. Герлаван, А. Дударав” (1995). “Гэта святая тройца, боская тройца, якая зрабіла сапраўдныя шэдэўры ў галіне тэатральнага мастацтва...”¹⁸ Шэраг спектакляў, якія былі пастаўлены імі на сцэне Нацыянальнага акадэмічнага тэатра імя Я. Купалы (“Радавыя”, “Парог”, “Вечар”, “Ядвіга”, “Князь Вітаўт”, “Чорная пана Нясвіжа” і інш.), адрозніваецца яскравасцю, навізнай літаратурнай асновы і неардынарнасцю пастановачных рашэнняў. “Гэта пастаноўкі яркія і знакавыя, звязаныя з творчасцю выдатных майстроў беларускага тэатра — сцэнографа Б. Герлавана і рэжысёра В. Раеўскага. Трох названых творцаў аб’ядноўвае агульнае аўтарства і адзін погляд на канкрэтны падзеі і асобы. Відавочна, што можна казаць пра самабытны тэатр драматурга, рэжысёра і мастака” [8, с. 121–126].

У галіне гістарычнага партрэта М. Апіокам створаны партрэтныя вобразы славутых беларускіх паэтаў і пісьменнікаў: “Душа ляціць і ў небе тоне. А. Міцкевіч і М. Верашчака” (1998), “Вінцэнт Дунін-Марцінкевіч” (1997), “Партрэт паэтэсы Я. Янішчыц” (1997)? “І думкі імкнуцца мімаволі (М. Багдановіч)” (2014) і інш. Дадзеныя партрэты перадаюць не толькі знешняе падабенства,

¹⁶ Інтэрв’ю з М.А. Апіокам. Запіс — снежань 2022 г.

¹⁷ Інтэрв’ю з М.А. Апіокам. Запіс — снежань 2022 г.

¹⁸ Інтэрв’ю з М.А. Апіокам. Запіс — ліпень 2025 г.

індывідуальныя рысы герояў, але і светапогляд, глыбокі ўнутраны свет, сацыяльны статус, характар і атмосферу эпохі.

Сярод першых мемарыяльных партрэтаў М. Апіока, якія былі напісаны яшчэ ў сярэдзіне 1970-х і звязаны з падзеямі Вялікай Айчыннай, прыгадаем “Партрэт партызанкі Люды Сячко”. З 1942 года Л. Сячко была членам падпольнай арганізацыі ў вёсцы Чарэшля Навагрудскага раёна, прабіралася ў нямецкія гарнізоны, збірала для партызан неабходныя звесткі, займалася распаўсюджваннем улётак. 22 сакавіка 1944 г. у час штурму фашысцкага гарнізона ў вёсцы Лугамавічы Іўеўскага раёна Л. Сячко атрымала смяротнае раненне пры ліквідацыі нямецкага дзота.

Мікалай Апіок многія гады сябраваў з М.А. Савіцкім. “Жаданне напісаць яго партрэт было заўсёды, але я нават не рашаўся яму прапаноўваць”¹⁹. Мікалай Апіок напісаў партрэт Героя Беларусі Міхаіла Савіцкага “Такі мой лёс. М.А. Савіцкі — народны мастак Беларусі” (2023–2024), сапраўднай легенды беларускага мастацтва, калі яго ўжо не стала.

Асобная старонка ў партрэтным жанры ў Мікалая Апіока — партрэты ўдзельнікаў Вялікай Айчыннай вайны (М. Асіпенкі, П. Галавачова, І. Мікалаева). “Цяпер я лічу першачарговай задачай захаваць як мага больш беларусаў, якія жылі, працавалі, ваявалі. Бергчы трэба сваё, бараніць...” [9]. Шэраг твораў па сваёй стылістыцы блізкія да жанра так званага параднага ваеннага партрэта. Але пры ўсёй блізкасці некаторых партрэтаў да парадных яны пазбаўлены празмернага пафасу ў прадстаўленні мадэлі.

Партрэты выдатных спартсменаў і касманаўтаў уражваюць цэльнасцю каларыстычнага выканання, тэмпераментным майстэрствам, лёгкасцю і артыстычнасцю жывапісу і дзіўнай свежасцю гучнага каларыту (“Партрэт Вольгі Корбут” (1975), “Партрэт Аляксандра Мядзведзя” (1989), “Партрэт Дар’і Домрачавай” (2014), “Рэпартаж з космасу. А. Навіцкі, Герой Расійскай Федэрацыі” (2022), “Касманаўты П.І. Клімук і У.В. Кавалёнак, двойчы Героі Савецкага Саюза” (2015).

Адмысловую групу складаюць лірычныя і камерныя партрэты. У першую чаргу гэта партрэты членаў сям’і мастака. Іх адметная рыса — эмацыянальнасць, інтымнасць, сканцэнтраванасць на ўнутраных перажываннях, душэўным стане, паэтычнасці вобраза.

Гэтыя партрэты адрозніваюцца ўнутранай статыкай выявы, эмацыянальнай стрыманасцю, натуральнасцю сітуацыі пазіравання

(“Малады мастак” (1979), “Акно расчыненае. Наташа” (1987). Шэраг кампазіцый мастак прысвяціў сваёй маці (Трыпціх “Адзін дзень з жыцця Анастасіі Ягораўны” (1981), “Матуля. Анастасія Ягораўна” (1986).

Мноства аўтапартрэтаў, створаных М. Апіокам у розныя гады, уяўляе сабой унікальны візуальны летапіс яго жыцця, эвалюцыі творчай манеры і ўнутранага свету аўтара. У іх знайшлі адлюстраванне творчыя пошукі, спробы самапазнання і філасофскае асэнсаванне сябе (аўтапартрэты 1978, 1996, 2017 гг.).

Вобразы і партрэтнасць тэматычных кампазіцый. Тэматычныя карціны М. Апіока — гэта “згустак часу”, выяўленага праз вобразы сучаснікаў і славетых гістарычных асоб. Адметнасць большасці тэматычных кампазіцый мастака — персаніфікаваная партрэтнасць вобразаў, якія ў іх прадстаўлены.

Шэраг кампазіцый, якія М. Апіок прысвяціў Вялікай Айчыннай, падкрэслена аўтабіяграфічныя. “Ваеннае ліхалецце немагчыма забыць...”²⁰ Успаміны, перажытае, прапушчаныя праз прызму мастацкага бачання, трансфармуюцца ў тыя ці іншыя сюжэты (“Купалле 1941 года”, “Халоднае лета 41-га” (2019–2020), “Маё Хрышчэнне” (1994), “Божа, выратуй. Прысвячаецца жанчынам, што перажылі акупацыю” (2001–2015). У дачыненні да вышэйназваных твораў можна казаць аб аўтабіяграфізме як аб спецыфічнай мастацкай манеры аўтара. Напэўна, самы яскравы прыклад — кампазіцыя “Май, год 1945” (1991), дзе мастак адлюстравваў эпізод з са сваёй біяграфіі і намаляваў на палатне ўсю сваю сям’ю: бацьку, маці, старэйшую сястру і бабулю.

Блізкая да тэматычнага партрэта кампазіцыя “На Вашу думку, таварыш Жукаў” (2015). “Як я мог не напісаць партрэт Жукава, калі на працягу ўсёй вайны я чуў толькі гэтае імя! — адзначае М. Апіок. — Ужо пазней я прачытаў мемуары маршала і мне захацелася ў сваёй жывапіснай кампазіцыі ўскладніць характар гэтага вобраза”²¹.

Цэнтральнымі героямі шэрагу тэматычных кампазіцый М. Апіока выступаюць знакавыя персанажы беларускай гісторыі і культуры. Палатно, прысвечанае Усяславу Чарадзею (2007–2025), — гэта даніна павагі яго асобе і “таму, што ён пакінуў пасля сябе — тэрытарыяльную цэласнасць і палітычную незалежнасць”²². Да таго ж “галоўная

²⁰ Інтэрв’ю з М.А. Апіокам. Запіс — снежань 2022 г.

²¹ Тамсама.

²² Запіс перадачы “Дыялогі пра культуру” з М. Апіокам. Канал “Культура” Беларускага Радыё (06.05.2020).

¹⁹ Інтэрв’ю з М.А. Апіокам. Запіс — ліпень 2025 г.

ідэя работы — яднанне славянскіх народаў. Невыпадкова ў цэнтры твора адлюстраваны тры Сафіі — Полацкая, Кіеўская і Наўгародская. Тут і вызначальныя асобы той эпохі — Усяслаў Чарадзеі, Еўфрасіння Полацкая, Кірыла Тураўскі” [10].

Іранічны і разам з тым велічны вобраз Караля Станіслава Радзівіла па мянушцы “Пане Каханку”, адной з найбагацейшых і ўплывовых асоб Вялікага Княства Літоўскага стварыў М. Апіок у кампазіцыі “Святочны выезд Радзівіла (Пане Каханку). Нясвіж 1769 г.” (2005). Падзеі XII стагоддзя і вобраз Ефрасінні Полацкай, якая замовіла Лазару Богшу выраб напастольнага крыжа з рэліквіямі, стаў асноўнай сюжэтнай падзеяй у палатне “Крыж Еўфрасінні Полацкай” (2015).

Па матывах паэзіі Максіма Багдановіча М. Апіок стварае шэраг жывапісных твораў, сярод якіх найбольш вядомае палатно “Слуцкія ткачыкі” (1983). “Даволі няпроста было атрымаць дазвол на знаёмства з арыгіналамі слуцкіх паясоў у Вільні. Да сённяшняга дня я памятаю, як у белых пальчатках я дакрануўся да гэтага шматвекавога сімвала гісторыі свайго народа...”²³

Яшчэ адна частка твораў М. Апіока, дзе сустракаюцца персаніфікаваныя партрэтныя вобразы, прысвечана беларускай вёсцы, яе гісторыі і сучаснаму этапу. У іх таксама адчуваецца як аўтабіяграфічнасць мастацкага выказвання, так і імкненне канкрэтызаваць вобразы герояў “Калектывізацыя. 1929” (1976).

У кампазіцыях, якія прысвечаны сучаснаму перыяду, Узброеным Сілам Рэспублікі Беларусь, сённяшнім будням нашага войска, для М. Апіока таксама важна адлюстраванне герояў свайго часу. Так, цэнтральны матыў трыпціха “Шчыт Айчыны” (2005) звязаны з вайсковымі вучэннямі 2003 года. Немагчыма не заўважыць, што многія персанажы ў карціне пазнавальныя: галоўнакамандуючы Узброенымі Сіламі Рэспублікі Беларусь, міністр абароны, назіральнікі — замежныя аташэ... А ў кампазіцыі “Музы ў страі” таксама можна знайці партрэты канкрэтных асоб: І. Лучанка, мастака А. Савіцкага...

Мікалай Апіок знайшоў сваю жывапісна-пластычную манеру. У яе аснове традыцыі рэалістычнай школы жывапісу. “...бо без традыцый не будзе ні дзяржавы, ні сям’і, ні мастацтва”, — запэўнівае Мікалай Апіок” [11]. Мастаку ўласціва аптымістычнае, мажорнае ўспрыманне навакольнага жыцця. Яго жывапіс пачуццёвы.

“Апіок у сваіх творах акурат вольны мастак, ён піша раскавана, размашыста, нязмушана (...) Вымучанасць неяк не стасуецца з майстэрствам, якое вымагае лёту думкі і фантазіі, уяўлення” [12].

Заклучэнне. Дадзены агляд партрэтных вобразаў не прэтэндуе на комплексную паўнату характарыстыкі творчасці М. Апіока, але канстатуе актуальнасць жанру партрэта ў яго творчасці і дае пэўнае ўяўленне пра вобразныя і тэхнічныя навацыі ў ім. Майстар стварыў цэлы шэраг выдатных твораў, якія вылучылі яго ў якасці аднаго з вядучых майстроў беларускага партрэта. Партрэтная галерэя мастака робіць уражанне свайго роду жывапісных “мемуараў”. Лепш за ўсё шырокі дыяпазон творчасці Мікалая Апіока прадстаўлены зараз на яго персанальнай выставе “Шляхамі часу” ў Нацыянальным мастацкім музеі, якая адкрылася 27 лютага 2026 года да 90-гадовага юбілея мастака. У жывапісных творах гэтага творцы паўстае эпоха, прадстаўленая ў канкрэтных лёсах яе герояў. Мікалай Апіок перакананы — культура і мастацтва заўжды павінны быць на перадавой, павінны адгукацца на тое, што адбываецца ў краіне, грамадстве, павінны адлюстроўваць рэаліі сённяшняга дня.

ЛІТАРАТУРА

1. Купрэвіч, Н. Асоба і час Мікалая Апіока / Н. Купрэвіч // Краязнаўчая газета. — 2015. — № 46 (снеж.). — С. 6.
2. Берасцець, С. Угледзецца ў вобраз / С. Берасцець // Літаратура і мастацтва. — 2012. — 27 крас. — С. 19.
3. Климкович, С. Души полет и сердца вдохновение / С. Климкович // Армия. — 2008. — № 2. — С. 62–64.
4. Виноградов, В.Н. Витебское художественно-графическое педагогическое училище / В.Н. Виноградов, Е.Т. Жукова. — Витебск: ВГУ имени П.М. Машерова, 2005. — 47 с.
5. К 90-летию почетного зарубежного члена РАХ Николая Афанасьевича Опиока // Российская академия художеств. — URL: <https://rah.ru/news/detail.php?ID=61864> (дата обращения: 15.01.2026).
6. Парфёнава, Н. Уступны артыкул да каталога / Н. Парфёнава // Мікола Апіок. Жывапіс = Nikolay Opiok. Painting. — Мн.: Беларускі саюз мастакоў, 1996. — 17 с.
7. Опиок, Н.А. Добры художник / Николай Опиок; [беседовала] Ирина Овсепьян / И. Овсепьян // СБ. Беларусь сегодня. — 2021. — 10 февр. — С. 14.
8. Ярмалінская, В.М. Стварэнне прасторы аўтарскага тэатра на прыкладзе спектакляў па драматургіі А. Дударова ў рэжысуры В. Раеўскага і сцэнаграфіі Б. Герлавана / В.М. Ярмалінская // Пытанні мастацтвазнаўства, этналогіі і фалькларыстыкі. Вып. 21 / Цэнтр даследаванняў беларускай культуры, мовы і літаратуры НАН Беларусі; навук. рэд. А.І. Лакотка. — Мн.: Права і эканоміка, 2016. — 354 с.
9. Корсакова, Е. Остаться в грядущих поколениях / Е. Корсакова // Дняпроўская праўда. — 2025. — 22 нояб. — С. 7.
10. Апіок, М.А. Вайна і мір Мікалая Апіока / М.А. Апіок; гутарыла В. Канюта // Звязда. — 2013. — 8 жн. — С. 3.
11. Mikheyev, V. Everything comes from the heart and soul / V. Mikheyev // Belarus. — 2022. — № 12. — С. 74–83.
12. Церабун, У. Ідзе вольна, а можа яшчэ і бегчы / У. Церабун // Мастацтва. — 2006. — № 1. — С. 20–21.

²³ Інтэрв’ю з М.А. Апіокам. Запіс — ліпень 2025 г.

Дэкаратыўнае рашэнне даматканых вырабаў у ХХ ст. у в. Васільеўка Добрушкага раёна

Рассыльная В.Ю.

Установа адукацыі “Беларуская дзяржаўная акадэмія мастацтваў”, Мінск

Артыкул прысвечаны раскрыццю дэкаратыўных асаблівасцей даматканых вырабаў з вёскі Васільеўка Добрушкага раёна Гомельскай вобласці ў ХХ стагоддзі. Гэта вёска адносіцца да этнакультурнага рэгіёна Падняпроўе, багата на разнастайныя ткацкія традыцыі. Даследаванне засяроджана на мастацкіх характарыстыках даматканых вырабаў з аўтарскай сямейнай калекцыі, якая ўключае розныя тыпы тканых вырабаў: ручнікі-набожнікі, уціральнікі, абрусы і поцілкі, створаныя ў перыяд з пачатку ХХ стагоддзя да 1960-х гадоў. Выяўляецца лакальная спецыфіка вырабаў: ромба-геаметрычная арнаментыка, рытмічнае чаргаванне палос і перавага чырвона-бела-чорнай каляровай гамы. Адмысловая ўвага нададзена тэхналагічным аспектам: выкарыстанню лянных і бавоўняных нітак, спалучэнню розных перапляценняў (палатнянага, саржавага, двухуточнага шматрамізнага, бранага, выбарнага і пераборнага), адзначана ўтылітарнае і абрадавае прызначэнне вырабаў. Такім чынам, даследаванне дэманструе багацце і ўнікальнасць ткацкіх традыцый в. Васільеўка Добрушкага раёна, якія, нягледзячы на ўсе гістарычныя выпрабаванні мінулага стагоддзя, захавалі сваю мастацкую і культурную каштоўнасць; робіць унёсак у вывучэнне лакальных варыяцый беларускага тэкстылю, падкрэсліваючы яго ролю ў этнакультурнай спадчыне Беларусі.

Ключавыя словы: беларускае традыцыйнае ткацтва, дэкаратыўна-прыкладное мастацтва, народныя промыслы, ручнік-набожнік, Добрушскі раён, Падняпроўе.

(Искусство и культура. — 2026. — № 1(61). — С. 12–17)

Decorative Solution of the 20th Century Homespun Products in the Village of Vasilyevka, Dobrush District

Rassyl'naya V.Yu.

Education Establishment “Belarussian State Academy of Arts”, Minsk

The article centers round the study of the decorative features of homespun products from the Village of Vasilyevka, Dobrush District, Gomel Region in the 20th century. The village belongs to the ethnic and cultural region of the Dnieper River and is rich in various weaving traditions. The study focuses on the artistic features of homespun products from the author's family collection, which includes various types of woven products: towels for the icon, dishcloths, tablecloths and bedspreads created from the beginning of the 20th century to the 1960s. The study reveals local features of the products, which are characterized by rhombic-geometric ornamentation, rhythmic alternation of stripes and the predominance of red-white-black color schemes. Special attention is paid to technological aspects: the use of linen and cotton threads, the combination of various weaves (plain, twill, two-weave multi-weave, woven, elective weaving and sorting weaving), the utilitarian and ceremonial purpose of the products is noted. Thus, the study demonstrates the richness and uniqueness of the weaving traditions of the Village of Vasilyevka, Dobrush District, which, despite all the historical trials of the 20th century, have preserved their artistic and cultural value, and contributes to the study of local variations of Belarussian textiles, emphasizing its role in the ethnocultural heritage of Belarus.

Key words: Belarussian traditional weaving, decorative and applied arts, folk crafts, towel for the icon, Dobrush District, the Dnieper River region.

(Art and Cultur. — 2026. — № 1(61). — P. 12–17)

Падняпроўе — рэгіён найбольш выразных і багатых мастацкіх традыцый абрадавых ручнікоў. Падняпроўскія ручнікі здзіўляюць сваёй каляровай насычанасцю, разнастайнасцю кампазіцыйных рашэнняў, шматлікасцю прыёмаў і спосабаў ткацтва, вышыўкі, карункапляцення. Тэкстыльныя традыцыі гэтага рэгіёна разглядалі М.М. Віннікава, В.А. Лабачэўская, Г.Р. Нячаева, М.Ф. Раманюк, Я.М. Сахута, І.Ю. Смірнова, В.Я. Фадзеева і іншыя навукоўцы. У фокус нашага даследавання ўваходзяць лакальныя варыяцыі традыцыі. Мэта дадзенага артыкула — выявіць мастацкія рысы дамацканых вырабаў аўтарскай калекцыі з в. Васільеўка Добрушкага раёна Гомельскай вобласці ў кантэксце традыцый рэгіёна.

Канкрэтны факталагічны матэрыял, на які абапіраецца аўтар, належыць яго сям’і па бацькоўскай лініі. Прадстаўнікі сям’і Казловых з в. Васільеўка былі працавітыя і адораныя мастацкім густам людзі. Прабабка даследчыка Таццяна Іванаўна Казлова (1906–1994) ткала, прадзед Зіновій Арцямонавіч Казлоў (1904–1987) быў цесляром, ствараў драўляную мэблю для дома (куфары, сталы, шафы, услоны, зэдлікі), бабуля Ганна Зіноўеўна Казлова (1927–2015) і яе дзве сястры Лідзія Зіноўеўна Казлова (1935–2007) і Вольга Зіноўеўна Чарнавокая (1929–2016) шылі, вышывалі, вязалі шыдэлкам.

Традыцыі мастацкага ткацтва, на жаль, скончыліся на прабабцы, якая ткала да 1960-х гг. Ткала яна па-майстэрску, валодала шматлікімі тэхнікамі. Адкуль яна гэтаму навучылася — невядома, аднак у гэтай мясцовасці здаўна быў закладзены моцны рамесны падмурак — Добрушская палатняна-ткацкая мануфактура (1775–1831), Кузьмініцкая палатняная мануфактура (канец XVIII стагоддзя), дзе прыгонныя сяляне працавалі [1, с. 68] і знаёміліся з разнастайнымі прыёмамі ткацтва, а пасля перадавалі іх з пакалення ў пакаленне сваякам. На жаль, уменне выконваць узорыстыя тканыя вырабы не перайшло ад прабабулі яе дочкам. Пасля вайны з маладзейшага пакалення ткала адна Вольга Чарнавокая, якая працавала ў калгасе, і толькі простае палатно. Ці звязана гэта са звычайным нежаданнем дачок або з іх працай настаўніцай, фельчарам і ў зімовы перыяд (калі ў жыхароў сельскай мясцовасці нямнога меней клопатаў і працы), застаецца тайнай, але з аб’ектыўных прычын паступовага заняпаду ткацтва ў гэтай мясцовасці трэба назваць недахоп матэрыялаў. Па словах Леаніда Мікалаевіча Чарнавокага 1950 г.н., ніткі для ткацтва ў 1950-я было дастаць цяжка, асабліва лён (ён вырошчваўся толькі

ў калгасе), часам адну зіму пралі ніткі, а ў наступную ткалі адзін вялікі выраб. Ён дапамагаў сенаваць аснову.

Дэкаратыўнае рашэнне ручнікоў-набожнікаў. Самымі старажытнымі артэфактамі ў калекцыі даследчыка з’яўляюцца тканыя *ручнікі-набожнікі* прабабулі Таццяны Іванаўны Казловай. Нам вядома, што яна была сіратой, мела брата і выхоўвалася мачахай. Аднак не захавалася інфармацыя, хто дакладна вырабіў гэтыя ручнікі. Калі іх ткала прабабуля (а ткала яна на даволі высокім узроўні), то ручнікі з’явіліся не раней 1920-х гг. Аднак М.М. Віннікава прытрымліваецца думкі, што гэтыя ручнікі магло зрабіць папярэдняе пакаленне на мяжы XIX–XX ст. (меркаванне аўтарытэтнага мастацтвазнаўцы заснавана на сведчаннях яе маці, народжанай у в. Усохская Буда Добрушкага раёна [2] у 16 км ад в. Васільеўка).

У час Вялікай Айчыннай вайны в. Васільеўка была спалена немцамі, сям’я Казловых хавалася ў суседняй в. Чырвоны Алёс і зараз невядома, якім цудам ацалелі старажытныя артэфакты нашага роду, зразумела толькі, што яны ўяўлялі сабой вялікую каштоўнасць. Магчыма, пашкоджанні ў перыяд ліхалецця абумовілі такое рознае тэхналагічна, па матэрыяле і яго шырыні спалучэнне канцоў ручнікоў з іх сярэднікамі, пра што пойдзе гаворка ніжэй.

Ручнікі гэтай зоны (табл.) дастаткова вузкія, але адзін з ручнікоў быў намерана абрэзаны ўздоўж да шырыні 20 см (мал. 1). Гэта магло быць выклікана як побытавымі прычынамі (зношанасць), так і зменай функцыянальнасці (удзел у пахавальных абрадах сустракаецца часта ў гэтым рэгіёне). Дадзены ручнік самы чысты, прасты па сваім кампазіцыйным рашэнні. Арнамент чырвонага колеру канцэнтруецца толькі на канцах. Шэсць аднолькавых палос густага чырвонага арнамента (рамбічная сетка) у бранай тэхніцы чаргуюцца з пяцю палосамі з чатырох аднолькавых 12-прамянёвых рамбічных разетак-“кветак” (назва з в. Дубраўка [3, с. 77]) выбарнага ткацтва. Уся кампазіцыя завершана знізу і зверху трыма тонкімі чырвонымі палоскамі-“пруточкамі”. У аздабленні ручніка прысутнічаюць некаторыя тэхналагічныя памылкі (розная шырыня тонкіх палос, зрух разетак у адзін бок, неаднолькавая адлегласць паміж імі), што сведчыць аб хатняй вытворчасці ручніка.

Другі ручнік у брана-выбарнай тэхніцы (мал. 2) мае больш развітае аздабленне. Яго прышыты сярэднік вырашаны ў пульсуючую папярочную палоску: 2 чырвоныя палоскі па 2 пракідкі праз 3,5 см чыстага фона чаргуюцца з 2 пракідкамі па 3 ніткі. Больш развітыя

Асноўныя характарыстыкі тканых ручнікоў (в. Васільеўка, Добрушскі раён)

Памер ручніка: даўжыня (з карунк.) хшырыня	Матэрыял фона	Тэхніка аздаблення	Аздабленне канцоў	Назвы арн. матываў у дубраўскай традыцыі	Сярэднік	Колер арнаменталцыі	Карункі
1 214 см (230 см)х20 (ручнік абрэзаны)	Бавоўна	Браная, выбарная	Чаргаванне 6 палос-бар- дзюраў з 5 палосамі з ра- зеткамі-ромбамі (35 см)	Кветкі	Прышыты, без ма- лонку, лён	Чырвоны	Белыя, вязаныя шydэлкам з бавоўны, зубчасты край, сеткава-рамбiчная кам- пазіцыя (7,5 см)
2 214 см (248 см)х24 см	Лён	Браная, выбарная	Чаргаванне 6 чырвоных палос-бардзюраў з 5 пало- самі з разеткамі-ромбамі (41 см). Зверху паўтораны арнаментальны бардзюр	Любістак	Прышыты, утонкую палоску, лён	Чырвоны	Белыя, вязаныя шydэлкам, філейная сетка з кутасамі
3 234 см (252 см)х27 см	Бавоўна	Выбарная, пераборная	Чаргаванне 4 палос дроб- ных ромбаў з 3 палосамі асобных рамбiчных разе- так. Паміж імі — 2 тонкія палоскі колеру (48 см)	Качан / звязда	Прышыты, у вузкую чырвона-белую па- лоску, лён	Чырвоны, белы магчыма, быў чорны)	Фабрычныя сiнтэтычныя
4 98 см (116 см)х26,5 см	Бавоўна	Браная, выбарная, пераборная	Чаргаванне 4 вузкіх палос рамбiчнага арнаменту з шырокімі палосамі ў 3 рам- бiчныя разеткі (49,5 см)	Пампушкі, кветкі, крэсцікі, жучкі	Суцэльны, упрыго- жаны двума відамі арнаментаваных чорна-чырвоных палос	Чырвоны, чорны	Белыя, вязаныя шydэл- кам, філейная сетка з рам- бiчным малюнкам і кутасы (20 см)
5 210 см (240 см)х27,5 см (25 см сярэднік)	Бавоўна	Пераборная (слу- пок у 6 нітак), бра- ная, выбарная	Буйная трохчастковая сіме- трычная кветкавая кампазі- цыя (59,5 см)	Дуб з яйкамі, качаны	Прышыты, арна- ментаваны чырво- нымі пракiдкамі палатна і трохчаст- ковай арнамен- таванай паласой брані, бавоўна	Чырвоны, чорны	Белыя з чырвонай абвяз- кай, вязаныя шydэлкам, філейная сетка з малюнк- кам хвалістай вінаград- най галінкі, зубчасты край (15 см)
6 194 см (226 см)х28,5 см	Бавоўна	Пераборная (слу- пок у 6 нітак)	Трохчастковая кампазіцыя дыяганальнай рамбiчнай сеткі (46 см)	—	Прышыты, з белай фабрычнай тканiны	Чырвоны	Белыя, вязаныя шydэл- кам, філейная сетка з ка- сымі палоскамі, зубчасты край (15 см)
7 208 см (232 см)х32 см	Лён	Пераборная (слу- пок у 5 нітак)	Двухгаловыя арлы (27 см)	Арлы, крэсцікі	Суцэльны ў палоску друх відаў	Чырвоны, чорны	Белыя, у выглядзе перавя- заных зверху ў сетку кутасу (12 см)

тут і карункі: 6,5-сантыметровая філейная сетка з 3 відаў ромбаў завершана кутасамі, перавязанымі ў верхняй частцы вузламі ў рамбичную сетку. Чаргаванне шасці чырвоных прарэджаных малюнкам (у 5,5 зорак-“любістакаў”) арнаментальных палос бранага ткацтва з пяццю палосамі па 5 чырвона-чорных 8-прамянёвых ромбаў утварае больш лёгкую кампазіцыю. Чырвоны і чорны колеры 8-прамянёвых ромбаў у палосах чаргуюцца ў “шахматным” парадку: 1) ч.-чырв.-ч.-чырв.-ч.; 2) чырв.-ч.-чырв.-ч.-чырв. Знізу арнаментальны канец ручніка завершаны дзвюма тонкімі палоскамі з выбраных слупкоў па тры ніткі. Зверху паміж такіх палос паўтораны арнаментальны бардзюр у бранай тэхніцы.

Трэці ручнік (мал. 3) мае яшчэ больш лёгкую арнаментальную (пераважае белы фон). Сярэднік упрыгожаны 3-сантыметровымі “калодкамі”, якія паўтараюцца кожныя 11 см. “Калодка” складаецца з трайнога шэрагу бела-чырвоных выцягнутых па гарызанталі цаглінак, якія чаргуюцца ў “шахматным” парадку, паабпал іх — па 4 чырвоныя паласы слупочкаў. Колер “цаглінак” у кожнай паласе мяняе пазіцыю адносна ніжняй і верхняй: 1) чырвоная ў цэнтры — 2 белыя вышэй — чырвоная ў цэнтры; 2) белая ў цэнтры — 2 чырвоныя вышэй — белая ў цэнтры. Доўгія арнаментаваныя канцы вырашаны перамяжоўваннем 4 шырокіх бардзюраў з 3 палосамі разетак (па 5 штук) выбарнага ткацтва. Паласа-бардзюр уяўляе сабой дыяганальную сетку з трох шэрагаў дробных развітых разетак. Паміж палосамі і абпал арнаментальная кампазіцыя ідуць па дзве палоскі слупочкаў пераборнага ткацтва. Усё аздабленне канца зроблена чырвоным узорным утком. Разеткі ўяўляюць сабой сплюснутыя па вертыкалі ромбы з абрэзанымі вострымі канцамі, праменьчыкамі і вочкам унутры і ў цэлым нагадваюць узоры “качан” / ці “звезда” ў дадзеным рэгіёне [3, с. 76].

Сярод ручнікоў, выкананых пераважна ў браных тэхніках, захавалася адна палова цэльнага чорна-чырвонага ручніка з самым развітым аздабленнем (мал. 4). Сярэднік ручніка ператканы двума відамі арнаментаваных калодак у пераборнай тэхніцы: 1) “крэсцікі” (назва з в. Дубраўка [3, с. 77]) — паміж трайнымі чырвона-чорна-чырвонымі палосамі крыжападобныя сплюснутыя фігуры (чорная гарызантальная перамышка, чырвоны верх і ніз); 2) “жучкі” (назва з в. Усохская Буда [3, с. 75]) — паміж трайнымі чырвона-чорна-чырвонымі палосамі геаметрызаваная чырвоная кветка з чорнымі палоскамі і сарцавінай. Кампазіцыя канца ручніка ўяўляе сабой рытм з 4 вузкіх палос-бардзюраў-“пампушак” (назва

з в. Дубраўка [3, с. 79]) і 3 шырокіх палос з 16-прамянёвымі ромбамі-“кветкамі”. гэтыя палосы адзелены адна ад адной, а таксама зверху і знізу трыма чорна-чырвона-чорнымі палоскамі пераборнага ткацтва. Чырвоныя разеткі-ромбы знаходзяцца ў своеасаблівых чорных рамах, што стварае ўражанне, нібыта сонейка заглядае ў разное акно. Верхні і ніжні край чырвонай паласы-бардзюра заменены на чорны колер. Знізу ўсёй кампазіцыі аздабленага канца ручніка не хапае адной чырвонай палоскі перабору, зверху — дадатковая чырвоная паласа і лёгкія па шчыльнасці колеру чорна-чырвона-чорныя пракідкі палатна. Карункі гэтага ручніка больш доўгія, перавязка кутасоў даволі складаная. Павышанае аздабленне гэтага ручніка сведчыць аб яго асаблівым прызначэнні, якое засталася невядомым для нашчадкаў.

На іншых ручніках пераважае аздабленне пераборнай тэхнікай. Прышыты сярэднік толькі аднаго з іх (мал. 5) мае трайную чырвоную паласу ў брана-выбарна-пераборных тэхніках ля арнаментаванага канца ручніка з разеткамі-“качанамі” [3, с. 76]. Паміж дастаткова простымі рамбичнымі бардзюрамі брані ў абрамленні дзвюх палосак перабору знаходзіцца бардзюр з 6 дробных разетак. Далей сярэднік ператыканы па чарзе трыма і адной чырвонымі пракідкамі палатна ў 2–3 ніткі (кожныя 3 см). Пераборны канец ручніка ўяўляе сабой адну вялікую кветкавую кампазіцыю (сіметрычную па гарызанталі і вертыкалі), якую ўмоўна можна падзяліць на тры часткі. У верхняй і ніжняй адлюстравана лісце, у цэнтры — буйная чатырохпалесткавая кветка. Дадзеная кампазіцыя ў в. Дубраўка мае назву “дуб з яйкамі” [3, с. 75]. Зверху і знізу кветкавай кампазіцыі знаходзяцца вузкія бардзюры геаметрычнага характару. У аздабленні пераважае чырвоны колер, аднак прысутнічаюць і бела-шэрыя элементы, якія, верагодна, былі чорнымі і выцвілі з цягам часу. Амаль ідэнтычны ручнік ёсць у калекцыі Веткаўскага музея народнай творчасці, паходзіць ён з в. Чырвоная Буда Добрушкага раёна і быў выраблены ў 1879–1880-я гг. [3, с. 590].

Выцягнутая чырвоная кампазіцыя ручніка з чыстым прышытым сярэднікам (мал. 6) — трохчастковая, сярэдняя паласа ўтрая шырэйшая за ніжнюю і верхнюю, але арнаментальна аднолькавая: дыяганальная сетка з ромбаў-крыжоў. Тры паласы адзеленыя адна ад адной белым фонам і чырвонай паласой перабору. Ад сярэдніка арнаментальна абмяжоўваецца трыма палосамі-пракідкамі палатна чырвоным утком.

Сярод разгледжаных ручнікоў вылучаецца характарам сваёй кампазіцыі апошні (мал. 7), вытканы па ільняной аснове. Кампазіцыя яго канца невысокая (вышыня трошкі меншая за вышыню), сіметрычная толькі па вертыкалі і складаецца з двух двухгаловых арлоў, якія стаяць на арнаментаванай паласе і шэрагу стылізаваных цэркавак. Сярэднік ручніка ператканы палосамі двух відаў: 1) паміж строеных чырвона-чорна-чырвоных палосак шэраг чырвоных фігур нахштальт “I” і чорных крыжыкаў (узор “крэсцікі”, назва з в. Дубраўка [3, с. 77]); 2) чорна-чырвоныя стрэлкі на чорнай восі. Ручнік мае больш старажытнае афармленне ў выглядзе кутасоў, пераплеценых у нескладаную сетку. Унікальнасць матэрыяла, квадратнай формы кампазіцыі, кутасы могуць сведчыць ці аб незвычайнай функцыі ручніка, ці аб іншым часе яго вырабу, ці аб іншым аўтарстве (дастаўся ў падарунак ці быў набыты).

Ручнікі-набожнікі аўтарскай калекцыі пачатку XX ст. цалкам адпавядаюць асаблівасцям дэкаратыўнага афармлення тканін Падняпроўя [4, с. 9], адносяцца да другога тыпу кампазіцыі добрушскіх браных ручнікоў, разгледжаных В.А. Лабачэўскай [1, с. 103], але маюць больш шчыльную арнаментцыю. Пераборныя ручнікі супадаюць з добрушскай пераборнай традыцыяй [1, с. 111]. Г.Р. Нячаева звужае лакалізацыю і адносіць ручнікі дадзенай мясцовасці да дубраўскай традыцыі [3, с. 46].

Тэхнічна і браныя тэхнікі, і перабор з прыціскаючай асновай разлічваліся ў гэтых ручніках троечкамі: па 6 баваўняных нітак у слупку, прыступкі ў малюнку па 3 слупкі. Тканы ўзор дробны і шчыльны, вельмі развіты, што сведчыць аб вялікім майстэрстве. Аднак гэта не самыя тонкія прыклады мясцовай традыцыі. Добрушскія пераборныя ручнікі канца XIX ст. адрозніваюцца незвычайна пругкім рэльефам узора, які дасягаўся перакрыццём узорнай ніткай толькі 3 нітак асновы [5, с. 307].

Афармленне ўтылітарных тэкстыльных вырабаў. Ручнік-набожнік у вясковым жыллі выконваў пераважна дэкаратыўную функцыю, аднак большасць тканых вырабаў усё ж мела ўтылітарны характар. Гэта, найперш, ільняное палатно і *ручнікі-ўціркі* (мал. 8). У дадзенай мясцовасці для такіх вырабаў выкарыстоўваліся розныя віды перапляценняў: 1) палатнянае (43–48 см шырынёй, 12–13 нітак асновы на 1 см); 2) саржавае “елачкай” (35–44 см шырынёй, 10–11 нітак асновы на 1 см); 3) рамбавіднае саржавае (43–44 см, 13 нітак асновы на 1 см); 4) двухуточнае шматрамізнае. Вырабы рамбавіднага саржавага перапляцення адбелены, відаць, яны мелі большае

рэпрэзентатыўнае значэнне ў гаспадарцы. Чатырохнітовым двухуточным перапляценнем шэрым па шэраму вытканы і адзіны ручнік (45 см, 14 нітак асновы на 1 см) (мал. 9). Яго клятчастая кампазіцыя складаецца з квадратаў у рамбічную сетку з кветак. Квадраты аблямаваны ўдвая вузейшымі бардзюрамі ў палоску, перакрываючы іх утварае квадрат.

Сярод тканых утылітарных вырабаў больш складана распрацоўваліся *абрусы* ў двухуточных шматрамізных тэхніках.

Першы абрус (87x143 см) (мал. 10) сшыты з дзвюх полак, месца шва закрыта паласой тканіны, аздобленай вышыўкай крыжыкам. Гэта самаробная стужка прышыта да абруса на машынцы, тады як сярэдняе шво і акуратны патайны падгін края зроблены ўручную. Стужка ўпрыгожана сіметрычнымі чырвонымі шасціпялёсткавымі кветкамі з шэрымі (раней чорнымі) сцяблінкай і лісточкамі. Кветкі нібыта вырастаюць адна з адной у адным напрамку. Асноўнае палатно выканана чатырохнітовым двухуточным перапляценнем малюнкам “у шашачкі”, па кароткіх баках пракладзены тры чырвоныя паласы ў чорным абрамленні. Крыху ў аснове і значна больш ва ўтку сустракаюцца памылкі, няроўная шырыня палос.

Другі абрус (87x132 см) (мал. 11) таксама пашыты з дзвюх полак, але месца шва закрыта пакупной стужкай і ўсе швы, нават падгін края, выкананы на швейнай машынцы. Гэта сведчыць аб больш познім вырабе. Тэхніка і кампазіцыя абруса падобная да папярэдняга, але для асновы і фонавай ніткі абраны шэры лён, а для ўзорнага ўтка — белая бавоўна, што надае вырабу больш графічнае і святочнае гучанне. Складана распрацаваны і чырвона-чорныя палосы па кароткіх баках абруса: чорна-чырвона-чорная, чырвона-чорна-чырвоная, чорна-чырвона-чорная. Асноўнае поле вырашана буйнымі круглымі разеткамі і эфектам “дымкі”, разетки буйныя — па 2 на шырыню і па 8 на даўжыню полкі.

У пасляваенны час на Беларусі становіцца папулярным выраб тканых *посцілак*. Па сведчаннях Леаніда Мікалаевіча Чарнавокага ў іх сям’і посцілкі ткала прабабуля Таццяна. На фотаздымках 1970-х гг. мы сустракаем дзве даматканыя посцілкі чатырохнітовым двухрамізным перапляценнем (мал. 12), аднак самую вялікую мастацкую каштоўнасць мела посцілка ў ружы, якой карысталася дачка майстрыхі Ганна да сваёй смерці ў 2015 г. Посцілка ў два сшытыя палотнішчы (мал. 13) была выткана пераборам “пад слупок” па чорнай ільняной аснове рознакаляровым (яскравым ружовым, зялёным) ваўняным узорным утком.

Яе кампазіцыя складалася з 7 на 6 квадратаў з буйной ружай унутры кожнага.

Заклучэнне. Такім чынам, у першай палове XX ст. аж да пачатку 1960-х гг. у в. Васільеўка Добрушкага раёна працягваўся выраб тканага палатна, ручнікоў, ручнікоў-набожнікаў, абрусаў і посцілак у дэкаратыўных і практычных мэтах. Вырабы адрознівае досыць высокае тэхналагічнае выкананне, аднак некаторыя памылкі ў размяшчэнні малюнка, вольнае абыходжанне з палатном ручніка (абрэзванне, дашыванне розных сярэднікаў) сведчыць аб іх хатняй вытворчасці. У якасці матэрыялу лён выкарыстоўваўся пераважна для ўтылітарных прадметаў, а бавоўна — для дэкаратыўных, сустракалася спалучэнне розных па паходжанні валокнаў у адным вырабе (лён + бавоўна, лён + воўна). У дэкаратыўным афармленні пераважалі сіметрычныя кампазіцыі, вялікую ролю гралі рытм і чаргаванне палос двух відаў. Колер фонавага палатна ахраматычны — белы, шэры, чорны. Колер узора змяняецца ад чырвонага з невялікім дадаткам чорнага ў ручніках і абрусах да шматколернасці ў посцілках. Частым з’яўляецца прыём чаргавання колеру ў “шахматным” парадку. Ромба-геаметрычная арнаментцыя па сваіх назвах мае цесную сувязь з прыродай (расліны, птушкі, казюркі) і вобразам

крыжа. Дэкаратыўнае афармленне ручнікоў адпавядае вылучаным раней даследчыкамі зонам Падняпроўя, гомельска-добрушскай і дубраўскай традыцыям, аднак мае свае мясцовыя асаблівасці. Аналіз такіх лакальных праяў народнай культуры запаўняе існуючыя лакуны ў беларускім мастацтвазнаўстве і этнаграфіі, спрыяе стварэнню комплекснага ўяўлення пра багацце і ўнікальнасць беларускай народнай культуры, а таксама закладае падмурак для яе рэнавацыі ў сучасным мастацкім полі.

ЛІТАРАТУРА

1. Лабачэўская, В. Повазь часоў — беларускі ручнік / В. Лабачэўская. — Мн.: Беларусь, 2002. — 232 с.
2. Віннікава, М.М. Традыцыйнае жаночае адзенне сяла Усохская Буда Добрушкага раёна Гомельскай вобласці / М.М. Віннікава // Этнаграфія беларускага Падняпроўя: матэрыялы навук. канф., Магілёў, 30 лістап. — 1 сн. 1999 г. / Магілёўск. абл. краязн. музей; пад рэд. Л.А. Сугака. — Магілёў, 1999. — С. 107–111.
3. Арнаменты Падняпроўя / аўт. тэксту Г.Р. Нячаева [і інш.]; навук. рэд. Я.М. Сахута; фота А.В. Чыжова, Г.Р. Нячаевай. — Мн.: Бел. навука, 2004. — 606 с.
4. Винникова, М.Н. Народное узорное ткачество Беларуси конца XIX — начала XX века: автореф. дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.04 / Винникова Мария Николаевна; Ин-т искусствоведения, этнографии и фольклора имени К. Крапивы Нац. акад. наук Беларуси. — Мн., 2001. — 16 с.
5. Фадзеева, В. Беларускі ручнік / В. Фадзеева. — Мн.: Палымя, 1994. — 322 с.

Паступіў у рэдакцыю 14.07.2025

Генеративный звук как инструмент кураторской стратегии: переосмысление звукового опыта в музейном пространстве

Столбова П.А.

Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования «Российский государственный институт сценических искусств», Санкт-Петербург (Российская Федерация)

Исследуется роль звука в музейных и выставочных проектах, с учетом генеративных и процедурных технологий, создающих динамичные аудиосреды. Рассматривается, как звук взаимодействует с визуальными и пространственными элементами экспозиции, влияет на драматургию и формирует ритм передвижения посетителей. Звуковые инсталляции связывают тело, память и архитектуру музея, перестраивая привычное восприятие пространства и открывая новые пути для изложения истории. Звук при этом служит не просто фоном — он сам рассказывает историю, задаёт настроение и вовлекает аудиторию в диалог с экспонатами. Современные технологии позволяют делать аудиосреду вариативной: каждый посетитель может переживать выставку по-своему, реагируя на изменения звуковой среды. Автор статьи подчёркивает, что звук способен усиливать эмоциональное восприятие, превращать пространство в интерактивную среду и создавать новые формы повествования. Таким образом, аудио становится полноценным медиумом искусства, выходящим за рамки сопровождающего эффекта. Оно не только дополняет визуальные объекты, но и трансформирует музейный опыт, позволяя посетителям взаимодействовать с экспозицией на нескольких уровнях одновременно — телесном, эмоциональном и интеллектуальном.

Ключевые слова: звуковой ландшафт, генеративное аудио, музейная драматургия, кураторские стратегии, звуковые инсталляции.

(Искусство и культура. — 2026. — № 1(61). — С. 18–21)

Generative Sound as a Tool of Curatorial Strategy: Rethinking the Sound Experience in the Museum Space

Stolbova P.A.

Federal State Budgetary Educational Institution Higher Education Establishment “Russian State Institute of Performing Arts”, St. Petersburg (Russian Federation)

The role of sound in museum and exhibition projects is explored, with the emphasis on generative and procedural technologies that create dynamic audio environments. It examines how sound interacts with the visual and spatial elements of the exposition, influences the drama and forms the rhythm of visitors' movement. Sound installations connect the body, memory and architecture of the museum, reconstructing the usual perception of space and opening up new ways to tell a story. The sound here is not just a background — it tells the story itself, sets the mood and engages the audience in a dialogue with the exhibits. Modern technologies make it possible to make the audio environment variable: each visitor can experience the exhibition in their own way, reacting to changes in the sound environment. The article shows that sound can enhance emotional perception, turn a space into an interactive environment, and create new forms of storytelling. Thus, audio becomes a full-fledged art medium that goes beyond the accompanying effect. It not only complements the visual objects, but also transforms the museum experience, allowing visitors to interact with the exhibition on several levels simultaneously — physical, emotional and intellectual.

Key words: soundscape, generative audio, museum drama, curatorial strategies, sound installations.

(Art and Cultur. — 2026. — № 1(61). — P. 18–21)

В музейной и выставочной практике звук всё чаще выступает стратегическим инструментом. Он меняет восприятие пространства, формирует новые формы взаимодействия с аудиторией. Особый интерес представляет генеративный звук — динамическая аудиосреда, создаваемая в реальном времени с помощью алгоритмов. Она позволяет кураторам не только «озвучивать» экспозиции, а строить самостоятельные нарративы, где звук становится активным участником художественного высказывания.

Генеративные звуковые ландшафты влияют на внимание и траекторию движения посетителей, длительность их остановок и эмоциональное погружение. Синтетические текстуры и голос объединяются в гибкую аудиосреду, реагирующую на контекст и обладающую уникальным опытом.

Цель исследования — показать потенциал генеративного звука как инструмента кураторской работы, рассмотреть его роль в становлении смыслового и пространственного каркаса экспозиции, изучить институциональные и технологические аспекты внедрения таких решений в музейную практику.

Понятие звукового ландшафта. Звуковой ландшафт — это не просто набор звуков, а целостная система акустических элементов, формирующаяся в конкретной среде и воспринимаемая как пространство, насыщенное культурным и контекстуальным смыслом.

Термин «звуковой ландшафт» впервые предложил М. Саутворт [1]. Затем данный термин получил широкое распространение благодаря канадскому композитору и теоретику Р.М. Шеферу [2], определившему звуковой ландшафт как любую акустическую область изучения: от природных звуковых сред до записей и композиций, включающих природные и технологически сгенерированные звуки. В указанном подходе звуковая среда перестаёт быть нейтральным фоном и становится выразительным средством, способным транслировать смыслы, ценности и эстетику эпохи.

Б. Труа уточняет, что звуковой ландшафт представляет собой пространство звука, где акцент сделан на том, как его воспринимают и интерпретируют отдельные люди или сообщество [3]. Подобное определение подчёркивает субъективный и одновременно социокультурный характер восприятия, что особенно важно в выставочном контексте, где звук напрямую взаимодействует с нарративом, архитектурной логикой и эстетикой экспозиции.

В музее звук может быть и сопровождением, и самостоятельным каналом коммуникации, передающим исторические, этнические

и национальные смыслы. Акустические среды интегрируются в экспозиционную драматургию и усиливают телесное вовлечение зрителя.

Музыканты [4], теоретики [5] и инженеры [6] показывают, что звуковые конструкции формируют ощущение времени и места, создавая устойчивые культурные образы. Генеративные ландшафты предлагают многослойные аудиальные пространства, где культурные коды транслируются через динамичный звук, изменяющийся в зависимости от сценария взаимодействия.

Звук вызывает ассоциации, активизирует память и формирует атмосферные образы. Всё чаще такие проекты строятся на основе искусственно созданных звуковых ландшафтов с процедурными и генеративными технологиями.

Искусственные звуковые среды. Искусственный звуковой ландшафт — виртуальная акустическая среда, создаваемая на основе алгоритмов и математических моделей. Он позволяет строить уникальные, адаптивные композиции, изменяющиеся в зависимости от движения посетителя, архитектуры и кураторской драматургии, и превращает звук в активную смысловую часть экспозиции.

Известны исследования, посвящённые созданию вычислительных моделей генерации ландшафтов, в том числе для виртуальной реальности, где звук усиливает эффект присутствия [4]. Сравниваются реальные и сгенерированные среды, а обзор [7] систематизирует подходы к генерации по технологиям, источникам и моделям синтеза.

Например, система *Coming Together: Freesound*, где четыре автономных агента выбирают аудиофрагменты из базы на основе спектрального анализа и метаданных [6]. Другое исследование [8] подтверждает применимость принципов акустического дизайна и отмечает трудности параметризации, сегментации и синтеза.

Методы анализа для синтеза текстуры включают сегментацию, статистическое моделирование, тембральный анализ и построение переходных структур [9]. Они создают вариативные и адаптивные акустические среды.

Подчеркивается, что в современной практике важна концепция процедурного аудио: генерация звука в реальном времени в зависимости от среды, сценариев и взаимодействия. Этот подход, основанный на «звуке как процессе» [10], отличается от воспроизведения записей и позволяет создавать нелинейные, синтетические, гибко настраиваемые формы для иммерсивных и интерактивных экспозиций.

Преимущества процедурного звука проявляются в вариативности звучания без ручного монтажа, снижении нагрузки на хранилища и возможности адаптировать среду к архитектуре, свету, что усиливает выразительность и динамику звуковой картины, превращая звук в структурообразующий медиум, а не в статичный фон.

Создание процедурного звука требует вычислительных ресурсов и знаний в программировании и синтезе. Уже есть успешные примеры в музейной практике. Так, проекты «Planet 9» («Первая позиция: русский балет», «Балабанов», «Панк-культура. Король и Шут») [11], где пространственное распределение звука меняется в зависимости от положения посетителя, делая звук частью повествования и усиливая выразительность экспозиции.

Практическая реализация. Генеративные и процедурные ландшафты создают не только уникальные аудиальные среды, но и инструмент выражения национального стиля и культурной идентичности, объединяя музыку, технологии и смысл.

Создание воображаемых звуковых ландшафтов становится важным инструментом в выставочной деятельности, направленной на формирование и выражение культурной идентичности. Такие ландшафты помогают воспроизвести звуковую атмосферу, характерную для определённой эпохи, региона или этнической традиции, погружая посетителя в многослойное аудиовизуальное повествование. Здесь звук не просто фон, а полноценный экспозиционный материал, который усиливает иммерсивность и передаёт тонкие нюансы национального стиля и культурных кодов.

Звуковые экспозиции часто учитывают индивидуальное восприятие. Например, проекты бюро «Planet 9» используют не традиционные акустические системы, а наушники, позволяющие посетителю самому регулировать длительность и глубину звукового погружения в разных зонах. Это приводит к персонализированному опыту, когда звук становится средством диалога между культурным объектом и зрителем.

Искусственно созданный звуковой ландшафт — самостоятельная форма выразительности и одновременно культурная реконструкция. Он не сводится к набору эффектов, а представляет собой синтетическую сцену, где взаимодействуют музыка, речь, фольклорные фрагменты и шумы, объединённые в единую драматургию. Такой звуковой образ выступает в качестве неотъемлемой частью нарратива, дополняя визуальные и текстовые элементы экспозиции.

Представим, например, галерею с экспозицией, посвящённой национальным музыкальным традициям. Звуковое оформление здесь может строиться по разным принципам — от локальных звуков через направленные колонки до масштабных аудиоландшафтов, охватывающих целые залы.

Каждый зал посвящён отдельной культурной теме: народной музыке, городской аудиосреде, религиозным песнопениям. Звуковой материал варьируется по способу подачи, громкости, направленности и временной структуре. При этом все зоны объединены одним акустическим пространством, поэтому важно продумывать «звуковые диалоги» между ландшафтами — их смену, наложение, согласование тембров и ритмов. Здесь может применяться модель звукового «хореографирования», когда звук организован по заранее продуманной схеме, сохраняющей нарративную последовательность и эстетическую цельность.

Звуковые каналы выстраиваются по иерархии: наушники используют для документального и персонального аудиоконтента — интервью, устных свидетельств и музыкальных фрагментов; направленные динамики создают локализованные звуковые объекты, служащие «островками» смысловой информации; полнодиапазонные же системы воспроизводят широкие аудиоландшафты, связанные с национальными нарративами.

Такой подход предотвращает звуковые конфликты, сохраняет чистоту восприятия и усиливает эмоциональное вовлечение. Звуковое оформление должно звучать непрерывно, но не утомлять, что достигается с помощью генеративного аудио.

Главные критерии среды: повторяемость, уникальность и бесконечное развитие. Звук не раздражает, каждый сеанс отличается, а звучание остаётся непредсказуемым. Для этого используют генераторы случайных чисел, циклические или непрерывные модели длительности и обширные базы сэмплов. Создавать подобные модели можно на базе *Csound* — одного из ведущих инструментов алгоритмического звукового дизайна [12].

Генераторы на основе осцилляторов и шума создают живое, постоянно меняющееся звуковое полотно, приближённое к реальности и формирующее насыщенную культурную атмосферу.

Итак, благодаря генеративным системам возникают гибкие, изменяющиеся аудиосреды, что делает восприятие экспозиции более личным и погружающим. Продуманный звуковой

ландшафт усиливает эффект присутствия, расставляет смысловые акценты и формирует устойчивую связь с контекстом выставки. Когда звук объединяется с визуальными и текстовыми элементами, он превращается в полноценную часть повествования, а это усиливает вовлечение и эмоциональное восприятие аудитории.

В проектируемых экспозициях, посвящённых музыкальным синтезаторам, генеративная среда на основе кода даёт гибкость под пространство и интересы посетителей. Звуковой ландшафт постоянно меняется, отражая дух эксперимента и превращая каждый визит в уникальный акустический опыт.

Так, первый ландшафт для зала, рассказывающего об органе *Hammond*, объединяет мелодические линии, ритмическую пульсацию перкуссии и пространственные эффекты, что вызывает ощущение объёма. Фоновая текстура на основе розового шума и инфразвуковых генераторов обеспечивает непрерывное, органическое звучание, погружая посетителей в атмосферу советской электроники и экспериментальных синтезаторов.

С прототипом можно ознакомиться на платформе GitHub¹ и прослушать online².

Другой ландшафт, вдохновлённый синтезатором АНС, строится на трёх слоях: мягкой фоновой текстуре, мелодическом звучании и дроне с тонкой модуляцией. Вместе они формируют «дышащее» пространство, подчёркивая технические и художественные особенности инструмента и создавая впечатление непрерывного развития звуковой среды. Следовательно, звуковая экспозиция перестаёт быть просто технологией. Она уже инструмент диалога, усиливающий связь с контекстом и превращающий музейное пространство в живую, сенсорную среду.

Об этом прототипе можно получить представление на платформе GitHub и, как и первый, прослушать online.

Такой подход обеспечивает гибкость и адаптивность звучания, формируя живую, постоянно меняющуюся среду без повторов и зависимости от заранее записанных сэмплов. Алгоритмически сгенерированные звуковые среды усиливают восприятие экспозиции и выступают самостоятельным выразительным инструментом, приводящий к уникальному художественному опыту.

Звук также выполняет символическую функцию, ассоциируясь с определёнными

тембрами или мелодиями, и становится культурным посредником, связывая зрителя с интонациями, эмоциями.

Заключение. Как видим, генеративные системы помогают создавать гибкие, изменяющиеся аудиосреды, именно поэтому восприятие экспозиции достигает более личного и погружающего эффекта. Продуманный звуковой ландшафт усиливает чувство присутствия, расставляет смысловые акценты и налаживает устойчивую связь с контекстом выставки. Когда звук интегрируется с визуальными и текстовыми элементами, он превращается в полноценную часть изложения, что усиливает вовлечение и эмоциональное восприятие аудитории.

В проектируемых экспозициях о музыкальных синтезаторах генеративная среда посредством кода даёт гибкость под пространство и интересы посетителей. Звуковой ландшафт постоянно преобразуется, это отражает дух эксперимента и превращает каждый визит в неповторимый акустический опыт.

Таким образом, звуковая экспозиция перестаёт быть обычной технологией. Она являет собой инструмент диалога, усиливает связь с контекстом и трансформирует музейное пространство в живую, сенсорную среду.

ЛИТЕРАТУРА

1. Southworth, M. The Sonic Environment of Cities / M. Southworth // *Environment and Behavior*. — 1969. — Vol. 1, № 1. — P. 49–70.
2. Schafer, R. Murray. The Soundscape: Our Sonic Environment and the Tuning of the World / R. Murray Schafer. — New York, 1977.
3. Truax, B. Acoustic Communication / B. Truax. — 2nd ed. — Norwood, NJ: Ablex, 2001.
4. Serafin, G. Sound Design to Enhance Presence in Photorealistic Virtual Reality / G. Serafin, S. Serafin // *International Conference on Auditory Display. Proceedings of ICAD 04-Tenth Meeting of the International Conference on Auditory Display, Sydney, Australia, July 6–9, 2004*.
5. Dunn, D. Music, Language and Environment. *Environmental Sound Works 1973–1985* / D. Dunn. — Innova, 1996.
6. Eigenfeldt, A. Negotiated Content: Generative Soundscape Composition by Autonomous Musical Agents in Coming Together: Freesound / A. Eigenfeldt, P. Pasquier // *International Conference on Innovative Computing and Cloud Computing*. — 2011. — P. 27–32.
7. Misra, A. Toward Synthesized Environments: A Survey of Analysis and Synthesis Methods for Sound Designers and Composers / A. Misra, P.R. Cook // *International Conference on Mathematics and Computing*. — 2009.
8. Finney, N. Autonomous Generation of Soundscapes using Unstructured Sound Databases / N. Finney, J. Janer. — Barcelona, 2009.
9. Schwarz, D. State of the Art in Sound Texture Synthesis / D. Schwarz // *Proc. of the 14th Int. Conference on Digital Audio Effects (DAFx-11)*, Paris, France, September 19–23, 2011.
10. Fournel, N.F. Procedural Audio for Video Games: Are we there yet? [Presentation] / N.F. Fournel. — 2017. — URL: <https://www.gdcvault.com/play/1012645/Procedural-Audio-for-Video-Games> (date of accessed: 28.02.2025).
11. Planet9. — URL: <https://planet9.ru/> (date of access: 28.02.2025).
12. Rogozinsky, G.G. Making Mainstream Synthesizers with Csound / G.G. Rogozinsky, E. Cherny, I. Osipenko // *Proceedings of the Third International Csound Conference*. — СПб., 2026.

Поступила в редакцию 23.07.2025

¹ GitHub. Prototype Code. — URL: <https://github.com/polinaastolbova/The-Magic-of-Sound-The-History-of-Musical-Synthesizers-I-Soundscapes/blob/3ad2c1de42097d0f7971de81e0e6de48fcd0dc5a/The%20Hammond%20organ>.

² YouTube. Soundscape. — URL: <https://youtu.be/TXBxWEXgMLM?si=tg9E8pmh1cwNnIWu>.

УДК 793.3:323.15(510)

Взаимодействие искусств в танцевальной культуре этнических меньшинств юга Китая

Мао Синчунь*, Жукова О.М.**

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

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

Статья посвящена анализу форм межжанрового взаимодействия искусств в танцевальной культуре этнических меньшинств юга Китая с акцентом на хореографические практики региона Гуанси, в частности города Гуйлинь. В исследовании танец тунгу рассматривается как синкретическое художественное явление, объединяющее музыку, хореографию, декоративно-прикладное искусство, поэзию и театральные элементы. Авторами раскрывается специфика его бытования у народностей яо, мiao и чжуан. В контексте исторического развития региона определяется влияние архаических культурных пластов на становление и интерпретацию в современных исполнительских практиках танца тунгу. Исследователи характеризуют музыкально-танцевальную культуру этнических меньшинств Гуанси посредством установления специфического реквизита и инструментария, включающего медные ударные инструменты тунгу, бамбуковые духовые инструменты лушэн, ритуальные маски. Особое внимание уделяется взаимосвязи между ритмической структурой музыкального сопровождения и телесной экспрессией танцоров, а также использованию визуальных и объемных орнаментов, придающих сакрально-мифологическое значение инструментам и костюмам. В данной работе этнический танец южного региона Китая представлен как межжанровая платформа, где взаимодействие искусств усиливает выразительность и способствует сохранению культурной памяти.

Ключевые слова: взаимодействие искусств, танцевальная культура, этнические меньшинства, хореографические практики, юг Китая, танец тунгу, Гуйлинь.

(Искусство и культура. — 2026. — № 1(61). — С. 22–26)

Interaction of Arts in Ethnic Minorities' Dance Culture of Southern China

Mao Xingchun*, Zhukova O.M.**

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

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

The article is concerned with an analysis of the forms of inter-genre interaction of arts in the dance culture of ethnic minorities of southern China, with emphasis on choreographic practices of the region of Guangxi, the City of Guilin. Special attention is given to the dance of Tungu of the Yao, Miao and Zhuan peoples as a syncretic artistic phenomenon combining music, choreography, decorative arts, poetry and theatrical elements. In the context of the historical development of the region, the influence of archaic cultural strata on the formation, development and interpretation in modern performing practices of the Tungu dance is considered. The authors describe the music and dance culture of the ethnic minorities of Guangxi through an analysis of specific props and instruments, including brass tungu percussion instruments, bamboo blowing instruments and ritual masks. Special attention is paid to the relationship between the rhythmic structure of musical accompaniment and the bodily expression of dancers, as well as the use of visual and voluminous ornaments that give sacred and mythological significance to instruments and costumes. Ethnic dance in southern China functions as an inter-genre platform where the interaction of arts enhances expressiveness and contributes to the preservation of cultural memory.

Key words: interaction of arts, dance culture, ethnic minorities, choreography practices, the South of China, Tungu dance, Guilin.

(Art and Culture. — 2026. — № 1(61). — P. 22–26)

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

Танцевальная культура этнических меньшинств юга Китая — уникальное художественное пространство, в котором органично взаимодействуют музыка, поэзия, театр, декоративно-прикладное искусство и изобразительное. В условиях многонационального состава региона (хань, мяо, яо, дун, чжуан) танец выступает как форма телесного выражения в обрядах, праздниках и ритуалах, сохраняющая культурный код коллективной идентичности. Актуальность темы статьи обусловлена необходимостью изучения межжанровых связей в этнической хореографии, что способствует более глубокому пониманию культурной самобытности региона и раскрывает специфику взаимодействия искусств в его художественном пространстве. В данной работе внимание направлено на анализ хореографических практик, распространенных в провинции Гуанси, в частности в городе Гуйлинь. Цель исследования заключается в характеристике форм взаимодействия искусств в танцевальной культуре этнических меньшинств юга Китая.

Свидетельством существования ранних форм танца в южном регионе являются петроглифы, обнаруженные на скальных поверхностях в бассейне реки Хуацзуо. Наскальные изображения (их общая площадь составляет около 40 метров по вертикали и 221 метр по горизонтали) представляют собой археологический комплекс, интерпретируемый как одно из первых упоминаний о первобытных танцевальных практиках на территории Гуанси. На данном участке зафиксировано 111 групп рисунков, включающих в общей сложности 1818 отдельных изображений [1]. Они нанесены охристо-красным минеральным пигментом в период, охватывающий приблизительно 420 год до н. э. — 165 год н. э. Композиционная структура рисунков демонстрирует устойчивые элементы ритуального характера: фигуры с поднятыми вверх руками и согнутыми в коленях ногами, что интерпретируется как поза, характерная для магико-религиозных танцевальных действий. Особенностью является обнаженность тел, представленных в профиль и анфас, что может свидетельствовать о символической открытости или сакральной уязвимости участников обряда. Вокруг человеческих фигур находятся многочисленные животные, медные барабаны, что указывает на синкретизм музыкального сопровождения и культовых элементов в структуре ритуала. Наличие барабанов, типичных для этнокультурной традиции, подтверждает гипотезу о музыкально-танцевальной природе изображений и позволяет

рассматривать данный комплекс как важный источник, подтверждающий взаимодействие искусств в ранних формах художественной и обрядовой деятельности в регионе.

В период династий Сун и Юань (960–1368 гг.) на территории Гуанси наблюдается активное развитие этнических форм танцевальной культуры. Автор энциклопедического труда «Тайпин хуань юй цзи» (《太平寰宇记》) Юэ Ши (930–1007) описывает музыкальные и танцевальные обычаи этнических меньшинств, включая игру на лушэне — бамбуковом духовом инструменте, и на тунгу — медном ударном барабане, что говорит об устойчивой традиции инструментального сопровождения танцевальных действий [2].

Во времена династий Мин и Цин (1368–1644 гг.) этническая структура Гуанси стабилизировалась, сформировав характерную пространственную модель расселения: деревни ханьцев и чжуан располагались вдоль дорог и рек, мяо — на склонах гор, а яо — в труднодоступных горных районах. Эта модель отражена в административных и этнографических источниках, таких как «Гуйян Чжилучжоу Чжи» (《桂阳直隶州志》) Ван Кайюнь (1833–1916) и «Тетрадь Нань Юэ» (《南越笔记》) Ли Тяюаня (1734–1803), где подробно описаны танцы этнических меньшинств, их обрядовая функция, музыкальное сопровождение и пространственная организация [3; 4]. Этнические танцы региона отличаются разнообразием, универсальностью и специфичностью.

Музыкально-танцевальная культура этнических меньшинств Гуанси характеризуется традиционным использованием специфического реквизита и инструментария, включающего медные ударные инструменты тунгу (铜鼓), бамбуковые духовые инструменты лушэн (芦笙), ритуальные маски. Данные элементы не только выполняют функциональную роль в музыкальном сопровождении и визуальной драматургии танцевальных действий, а также указывают на тесную связь искусств. Особую категорию составляет жанр «танец масок». Маски, как правило, изготавливаются из дерева или бумаги и используются в рамках обрядов, связанных с изгнанием злых духов, почитанием предков или сезонными праздниками. Их применение придает танцу театрализованный и символический характер, усиливая его ритуальную функцию.

В этнокультурной среде народов южного Китая происхождение традиционных музыкальных инструментов объясняется через мифологические нарративы, отражающие архаические представления о космогенезе,

этногенезе и сакральной функции звука. Эти повествования выполняют не только объяснительную, но и нормативную роль, закрепляя культурные практики и ритуальные действия.

Инструмент тунгу представляет собой медный барабан, используемый преимущественно в ритуальных и праздничных контекстах. Его конструкция включает пять основных частей. Поверхность барабана — это круглая металлическая пластина, являющаяся основной ударной зоной. Центральная часть поверхности украшена круговым орнаментом, известным как «солнечный узор» (日纹), который окружен композициями различной ширины, формирующими так называемый «ореол круга» (环圈). В пределах этого ореола размещаются разнообразие декоративные мотивы, включая изображения солнца, цапли, лодки-дракона, концентрических кругов и других символических элементов. Кроме плоскостного орнамента, барабаны тунгу часто снабжены трехмерными декоративными элементами, такими как фигуры лягушек, птиц и черепах, что усиливает его визуальное воздействие в ритуальном контексте. Подобные визуальные элементы, размещенные на поверхности и корпусе барабана тунгу, свидетельствуют о тесной взаимосвязи между декоративно-прикладным искусством, мифопоэтической традицией и музыкальной практикой этнической культуры народов. В данном случае взаимодействие искусств выражается не только в синтезе пластических и звуковых форм, но и в их функциональном единстве: орнамент и скульптурные детали не являются лишь украшением, а выполняют семиотическую и ритуальную роль, усиливая сакральный статус инструмента в обрядовом действии.

Музыкальное звучание барабана, сопровождающее танец, вступает в диалог с визуальной символикой, формируя многослойное художественное пространство, в котором звук, движение и образ действуют синхронно. Танец тунгу, исполняемый под аккомпанемент этих барабанов, включает в себя элементы театральной мимики, ритмической пластики и пространственной композиции, что позволяет говорить о полижанровом характере танца. Костюм исполнителей, как правило, также насыщен орнаментами, перекликающимися с мотивами барабана, что создает визуальную гармонию между объектом и телом, между инструментом и исполнителем.

Танец тунгу (铜鼓舞), распространенный среди этнических групп, населяющих город Гуйлинь, представляет собой ритуально-хореографическую практику, тесно связанную

с использованием медного барабана тунгу. Согласно этнографическим преданиям, первоначальное использование тунгу было утилитарным: барабан применялся в качестве емкости для приготовления пищи. После завершения трапезы, в состоянии эмоционального подъема, участники обряда переворачивали барабан вверх дном и начинали ритмично ударять по его поверхности руками или деревянными палочками, сопровождая действия спонтанными танцевальными движениями. Этот процесс положил начало формированию устойчивой хореографической формы, впоследствии трансформировавшейся в самостоятельный жанр этнического танца.

В дальнейшем танец тунгу приобрел устойчивую структуру и стал неотъемлемой частью праздничных, жертвенных и мемориальных церемоний. Его ключевая особенность — синхронность музыкального и пластического действия: «Медные барабаны не звучат — танец не начинается; барабаны останавливаются — танец прекращается» [5, с. 45]. Эта формула, зафиксированная в устной традиции, подчеркивает зависимость хореографического импульса от ритмической активности инструмента и отражает принцип ритуального единства звука и движения.

У народов яо танец тунгу исполняется не только в контексте календарных праздников и аграрных обрядов, но также в рамках похоронных церемоний, где он выполняет функцию переходного ритуала, способствующего установлению связи между живыми и умершими. В этом случае удары по тунгу интерпретируются как средство коммуникации с потусторонним миром, а танец — как форма коллективного переживания и выражения почтения.

Танец тунгу в этнической традиции народа яо представляет собой ритуально-хореографическую форму, отличающуюся сложной пространственной организацией и синкретизмом музыкального и пластического действия. Исполнение танца осуществляется на открытой площади, где предварительно сооружается деревянная рама, служащая конструктивной основой для размещения ударных инструментов.

На противоположных концах рамы подвешиваются два медных барабана тунгу, каждый из которых обслуживается отдельным исполнителем, назначенным для ритмического сопровождения. В центральной части конструкции размещается барабан из овчины, предназначенный для дополнительного звукового акцента. Его сопровождает молодой участник,

державший в обеих руках бамбуковую палку или бронзовый колокол, выполняющий функцию ритмического посредника между ударными инструментами и танцорами.

Хореографическая структура танца включает действия ведущего исполнителя, который производит удары по боковой, передней и задней поверхности барабана, задавая ритмическую и пространственную динамику танца. Танцоры с бамбуковыми палками в руках исполняют движения, имитирующие поведение животных, в частности «подражание обезьянам, воруящим персики» и «подражание обезьянам, лазающим по веткам» [6]. Эти элементы отражают архаическую связь танца с природной средой и мифологическим мышлением.

Дополнительную ритмическую поддержку обеспечивают танцоры с медными колокольчиками, которые синхронизируют свои действия с ударными импульсами барабанов, создавая звуковую текстуру посредством встряхивания колокольчиков. Такая многослойность исполнения демонстрирует музыкально-хореографический синтез. Музыка и танец формируют единое выразительное поле, где ритм барабана становится основой хореографической структуры.

В культурной практике народа чжуан танец тунгу представляет собой ритуально-хореографическую форму, в которой музыкальное сопровождение, пространственная композиция и тематическое содержание образуют синкретичную структуру, отражающую аграрный цикл. Исполнение танца осуществляется на открытой ровной площадке, где медные барабаны тунгу размещаются в соответствии с их размером — от меньших к большему, формируя визуально-акустическую ось, задающую ритмическую логику.

За точную передачу ритмического рисунка в составе ансамбля отвечает отдельный музыкант-барабанщик. Ведущую роль в координации исполнения занимает солист, играющий на гонге: он определяет тональные акценты и ритмическую структуру, обеспечивая согласованность между ударными звуками и движениями танцоров. Хореография строго подчинена музыкальному сопровождению, что подчеркивает ритуальную зависимость телесной выразительности от звукового импульса и формирует единую динамическую ткань сценического действия.

Содержательная сторона танца тунгу этнического меньшинства чжуан отражает четыре ключевых этапа сельскохозяйственного цикла: весеннюю пахоту, летнюю посадку,

осеннюю уборку и зимнее хранение. Каждая из этих фаз репрезентируется через специфические движения, ритмы и пространственные конфигурации, формируя хореографическое воплощение коллективного труда. Танец тунгу народа чжуан демонстрирует устойчивую связь между звуком и телом в ритуально-обрядовом действе. Формой взаимодействия искусств в данном танце является театрализация ритуала. Элементы театра — мимика, жест, пространственная композиция — интегрируются в танец, придавая ему повествовательную и символическую глубину.

Пространственно-пластическая структура танца тунгу в этнической традиции народа мяо — ритуально-хореографическая форма, выражающаяся в исполнении тунгу на открытом пространстве с использованием медного барабана, размещенного в центре площади. Барабан служит не только источником ритмического сопровождения, но и пространственным ориентиром, вокруг которого организуется танцевальное действие.

Характерной особенностью танца выступает динамическая смена формаций, отражающая как эстетические, так и символические принципы организации движения. В ходе исполнения формируются различные конфигурации: круг, полукруг, зигзагообразная линия, вертикальная ось, крестовидная композиция, четырехугольник и другие геометрические структуры. Танцевальные рисунки задают ритм пространственного взаимодействия участников и обеспечивают визуальную выразительность танца [7, с. 97].

Пластическая составляющая танца отличается высокой амплитудой движений, включающих прыжки вперед и назад, скрещивания влево и вправо, пируэты в обе стороны, а также удары ногами. Такие движения формируют энергичную и экспрессивную хореографию, отражающую эмоциональную насыщенность и телесную активность исполнителей. Танец развивается по нарастающей, достигая кульминации, которая часто сопровождается аплодисментами зрителей, что свидетельствует о его социальной и коммуникативной функции. Танец тунгу у народа мяо — это форма этнической хореографии, сочетающая ритмическую строгость, пространственную вариативность и телесную экспрессию. Его изучение позволяет реконструировать принципы этнической телесности, ритуальной организации пространства и коллективной эмоциональной динамики. Сценография и световое оформление часто воспроизводят образы природы, характерные для ареала народа

мя. Пространство сцены становится живописным фоном, в котором танец воспринимается как часть визуального повествования, объединенного окружающей природой.

Особенностью южнокитайской хореографической традиции является ее межжанровая природа: танцевальные практики сопровождаются живым музыкальным исполнением, вокальными импровизациями, декламацией, использованием костюма как выразительного элемента и включением сценических объектов — масок, медных барабанов, лушэнов, тканевых рукавов. Эти элементы не существуют изолированно, а формируют целостную художественную систему, в которой границы между жанрами стираются, уступая место синкретическому выражению.

Современные сценические интерпретации этнических танцев юга Китая демонстрируют стремление к сохранению традиции через ее адаптацию к новым медиаформатам и эстетическим контекстам. Постановки, созданные в XXI веке, активно интегрируют цифровые технологии, световую графику, аудиовизуальные эффекты и элементы звукового дизайна, что не только расширяет выразительные возможности танца, но и актуализирует локальное наследие в рамках национального и глобального художественных дискурсов.

Заключение. Проведенный анализ позволил охарактеризовать ключевые формы взаимодействия искусств, проявляющиеся в танцевальной культуре этнических меньшинств юга Китая на примере танца тунгу. В данной хореографической практике органично сочетаются музыка, пластика, декоративно-прикладное искусство, театральные элементы и ритуальная символика, формируя синкретическую художественную систему. Особое внимание заслуживает взаимосвязь между ритмической структурой музыкального сопровождения и

телесной экспрессией танцоров, а также использование визуальных и объемных орнаментов, придающих сакрально-мифологическое значение инструментам и костюмам. Этническая хореография является пространством межжанрового диалога, в котором художественные формы не просто сосуществуют, но взаимно усиливают выразительность друг друга. Это подтверждает актуальность изучения взаимодействия искусств как методологической основы для анализа этнических танцевальных традиций, а также подчеркивает значимость сохранения и переосмысления локального культурного наследия в условиях современной сценической практики.

ЛИТЕРАТУРА

1. 纪兰慰, 邱久荣. 中国少数民族舞蹈史[M]. 北京: 中央民族大学出版社. 1998: 36 = Цзи, Ланьвэй. История танцев этнических меньшинств Китая / Ланьвэй Цзи, Цзюжун Цю. — Пекин: Издательство Центрального университета национальностей, 1998. — 36 с.
2. 乐史(编撰), 王文楚(校注). 太平寰宇记[M]. 北京: 中华书局出版社. 2008: 3227 = Юэ, Ши. Тайпин хуань юй цзи / Ши Юэ; примеч. Вэньчу Ван. — Пекин: Книжная компания Чжунхуа, 2008. — 3227 с.
3. 王闳运(编撰), 汪敦灏(校注). 桂阳直隶州志[M]. 长沙: 岳麓书社. 2011: 241 = Ван, Кайюнь. Гуйян Чжилчжоу Чжи / Кайюнь Ван; примеч. Сяохэ Ван. — Чанша: Издательство Юэлу, 2011. — 241 с.
4. 李调元(编撰), 张智(校注). 南越笔记[M]. 扬州: 广陵书社. 2003: 293 = Ли, Тяюань. Тетрадь Нань Юэ / Тяюань Ли, примеч. Чжи Чжан. — Янчжоу: Книжный клуб Гуанлин, 2003. — 293 с.
5. 范 毓 廷 著. 研究 舞蹈 的 文化 意义 [D]: 硕士 学位论文. / 范 毓 廷 著. — 昆明, 2012. — 62 с.
6. 中国民族民间舞蹈集成编辑部. 中国民族民间舞蹈集成·广西卷[M]. 北京: 中国ISBN中心出版. 1992: 1019 = Редакционный отдел коллекции национального народного танца Китая. Коллекция китайских национальных народных танцев: том Гуанси / Редакционный отдел коллекции национального народного танца Китая. — Пекин: Опубликовано Китайским центром ISBN, 1992. — 1019 с.
7. 伍新福. 苗族文化史[M]. 成都: 民族出版社. 2000: 141 = У, Синьфу. История культуры мяо / Синьфу У. — Чэнду: Издательство национальности, 2000. — 141 с.

Поступила в редакцию 25.11.2025

УДК 784.96:792.5(510)“19/20”

Особенности театрализации в детском хоровом исполнительстве Китая конца XX – начала XXI века

Фан Мэни*, Садовская А.А.**

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

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

Представленная статья знакомит со спецификой претворения метода исполнительской театрализации в творческой деятельности детских хоровых коллективов Китая первой четверти XXI века, освещаемой посредством анализа ряда сценических репрезентаций хоровых произведений в рамках концертных, фестивальных и конкурсных программ. На основе выступлений певческих коллективов («Лилии», «Пекинский филармонический детский хор»), наиболее знаковых для китайского хорового концертно-исполнительского искусства сегодня и получивших широкое мировое признание, выявляются и характеризуются ключевые элементы «внешней» театрализации (сценическое движение, драматургическая персонификация музыкально-поэтических образов, способы моделирования сценического пространства, привлечение особых приемов в вокальную технику, введение визуальных эффектов, костюмирование, нарративный компонент, реквизит), позволяющие не только ярко визуализировать репрезентируемую музыку, но также убедительно раскрывать и конкретизировать ее идейно-образный строй и содержание.

Материал исследования послужит более глубокому осмыслению процессов, происходящих в сфере современно-вокально-хорового искусства, и будет полезен в практической творческой деятельности певцов-исполнителей.

Ключевые слова: певческая практика, театрализация, детское хоровое исполнительство, форма сценической репрезентации, сценическое движение, элементы театрализации.

(Искусство и культура. — 2026. — № 1(61). — С. 27–31)

Peculiarities of Theatricalization in Children's Choral Performance in China from the Late 20th to the Early 21st Century

Fang Mengyi*, Sadovskaya A.A.**

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

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

This article is devoted to the specifics of the implementation of the method of performing theatricalization in the creative activities of children's choirs in China in the first quarter of the 21st century, revealed on the basis of the analysis of a number of stage representations of choral works within the framework of concert, festival and competition programs. Based on the performances of singing groups (“Lilies”, “Beijing Philharmonic Children's Choir”), the most significant for modern Chinese choral concert and performing art and those which have received wide international recognition, the key elements of “external” theatricalization (stage movement, dramatic personification of musical and poetic images, methods of modeling the stage space, the use of special techniques in vocal technique, the introduction of visual effects, costuming, narrative component, props) are identified and characterized. They contribute not only to the vivid visualization of the represented music, but also to the convincing disclosure and concretization of its ideological and figurative structure and content.

The material of the article will contribute to a deeper understanding of the processes occurring in the field of modern vocal and choral art, and will be useful in the practical creative activities of singer-performers.

Key words: vocal practice, theatricalization, children's choral performance, mode of scenic representation, stage movement, elements of theatricalization.

(Art and Cultur. — 2026. — № 1(61). — P. 27–31)

Адрес для корреспонденции: e-mail: suprunanna0602@gmail.com — А.А. Садовская

Исполнительская певческая хоровая практика, и в частности детская, сформировалась в Китае на рубеже XIX–XX столетий. Несмотря на довольно позднее ее появление относительно других стран, хоровое исполнительство быстро развивалось благодаря бурному социально-экономическому росту и постоянному повышению культурного уровня различных слоев населения.

В настоящее время в китайских исследованиях, освещающих вопросы вокально-хорового исполнительского искусства, неоднократно обращается внимание на то, что результаты выступлений многих детских хоровых коллективов, принимающих участие в международных мероприятиях, не всегда оказываются соответствующими современным художественно-эстетическим ожиданиям. Например, исследователь Ли Сяоин подчеркивает в «Новостях искусства Китая», что «...форма пения китайского детского хорового коллектива относительно стереотипна, и в сравнении с некоторыми зарубежными сценическими выступлениями, которые отмечены проявлениями легкого, живого и естественного звучания детского и подросткового хора, <...> кажется более формальной, слишком однообразной, не производящей сильного эмоционального впечатления...» [1, с. 2]. Практикующие китайские музыканты, осознавая факт того, что существенная множественность и количественная массивность составов детских хоров не служит свидетельством общего высокого уровня их вокально-хорового мастерства, направляют свои усилия на поиск явления, которое бы дифференцировало выступления национальных певческих коллективов, придав им черты самобытности. Таким явлением видится театрализация, которая, в целом, присуща различным «сферам художественного творчества», и характеризуется острой направленностью «...на поиск новых, более зрелищных форм воздействия на читателя, зрителя, слушателя» [2, с. 56].

На постсоветском пространстве проблемы театрализации разносторонне рассматривались широким кругом теоретиков и практикующих музыкантов — Н.Ю. Киреевой [3], Л.Н. Пичугиной и Т.С. Богдановой [4], А.А. Шакайло [5], Г.В. Супруненко [6], И.М. Бодяко [2] и другими. Усиление научно-исследовательского интереса в первые десятилетия XXI века сопряжено, несомненно, с активизацией внедрения данного метода в исполнительскую деятельность. Однако в исследовательском сегменте Китая театрализация, несмотря на свою широкую распространенность в различных видах практического музыкального творчества, остается недостаточно изученным явлением. Таким образом, цель настоящей работы — формирование представления об особенностях претворения

театрализации в хоровой певческой детской практике Китая, а также конкретизация степени вовлеченности данного феномена в пространство современного исполнительского искусства.

Феномен театрализации в современном детском хоровом исполнительстве Китая. Для усиления «мягкой» силы воздействия культуры и активизации разностороннего развития хорового искусства китайские профессиональные и любительские академические хоровые коллективы активно проводят реформы и инновации в различных аспектах музыкальной деятельности — воспитательно-педагогическом, исполнительско-интерпретационном и др. Например, Ван Цзэе пишет, что «...в современную эпоху в связи с диверсификацией нотации и усложнением музыкальных произведений появилась тенденция к визуализации и театрализации содержания и звукового образа хоровых произведений» [7, с. 21]. Сформированность и динамичное развитие феномена театрализации в китайской исполнительской среде подтверждается творчеством и многочисленными выступлениями детских хоровых коллективов, активно использующих на сцене формы и элементы театрализации (сценические движения, костюмы, реквизит, сценография, инструменты, освещение, нарративный компонент и т.д.). В качестве ярких примеров назовем хор «Лилии» старшей школы г. Шэньчжэня (худ. рук. и дирижер — Ху Мансюэ); Пекинский филармонический детский хор (гл. дирижер — Ян Ли).

Особенности театрализации в сценических выступлениях хора «Лилии». Знаменательным культурным событием явился концерт, посвященный 20-летию хора «Лилии», состоявшийся в Концертном зале г. Шэньчжэня 9 сентября 2017 года. Его основу составили три развернутые, приближающиеся по форме к хоровым сценам, партитуры, созданные на основе мелодий и диалектов меньшинств провинции Юньнань. Триада сочинений — «Са Ли Ло», «Вэй Са Ло» и «Татуировка» написана самобытным композитором современности Лю Сяогэном («Са Ли Ло» — в соавторстве с Лю Э) и отмечена высокой степенью проникновения театрализации как в слою музыкальной ткани, так и в пластико-сценическое высказывание при исполнении произведения.

Театрализованное исполнение композиций «Са Ли Ло», «Вэй Са Ло» и «Татуировка». Первое произведение условного театрализованного триптиха — «Са Ли Ло» — представляет по композиционно-драматургической и исполнительской форме театрализованную вокально-хореографическую композицию, сочетающую пение, инструментальное сопровождение и танец. Его мелодическая основа характеризуется веселым

настроением песен и тем, популярных в уезде Шипин (провинция Юньнань), часто исполняемых во время народных гуляний. В партитуре искуснейшим образом переплетаются компоненты, присущие музыкальной стилистике песен народностей хуаяо, хани, айни (ветвь хани), мяо и наси, а также речевой стилистике народностей сани (ветвь и) и тибетцев.

Во время пения и сценического исполнения хоровой коллектив «Лилии» широко применяет театрализованные элементы — *сценическое движение* ритуально-обрядового и хореографического типа [8], интересную *сценографию*, *реквизит*, подчеркивающий национальный колорит. В частности, девушки держат в руках портсигар (коробочку для табака из платана или коры местного арбуза, богато инкрустированную медными обручами, бусинами, колокольчиками из меди и окрашенную киноварным лаком), используемый здесь не только в качестве специфического театрального реквизита, но и в виде ударного инструмента.

Введение сценической пластики в драматургию вокально-хоровой композиции «Са Ли Ло» организовано по крещендирующему принципу. В частности, во втором, кульминационном, разделе композиции наблюдается интенсификация смены построений хоровых линий (вводится, например, горизонтальное построение, построение в четыре ряда) в соответствии с ритмическими структурами партии ударных. Хореография насыщена выразительными танцевальными элементами, включающими топот, шаги и размашистые движения руками, заимствованные из «Танца с портсигаром», что обеспечивает визуальную репрезентацию народного празднества.

В круг элементов театрализации исполнения также входят и специфические вокальные приемы, заимствованные из китайской народной певческой традиции, — тщательное исполнение штрихов *tenuto*, *staccato*, разнообразные акценты, *portamento* и *glissando*. Будучи неотъемлемыми компонентами фольклорного исполнительского певческого стиля, они успешно микшируются с академическим пением и усиливают восприятие картины народного празднества, созданной исполнителями.

Второе произведение театрализованного триптиха — «Вэй Са Ло» вдохновлено материалами и обычаями народной музыки дай. В традиционных песнях народности дай словоформа «са-ло» часто используется в конце абзаца как восклицание, означающее радость, волшебство, красоту, рай на земле. Оно не только выражает идейную составляющую всей партитуры (утверждение радости жизни и земного существования!), но и предопределяет как характер

музыкально-сценической драматургии с ее направленностью к кульминации и апофеозу, так и выбор ведущего средства театрализации — хореографических элементов ритуально-обрядового типа.

Кульминацией импровизационного триптиха явилось исполнение хором «Лилии» хорового произведения а саррелла «Татуировка», приближающегося по форме композиционного высказывания и сценической репрезентации к ритуальному действию или развернутой сцене. В основу сочинения положена легенда о жертвоприношении воды, культивируемая в народности дай. Поэтическая составляющая хоровой партитуры опирается на тексты, взятые из буддийских писаний народности дай. В ее центре — эпизод, полный описания традиционных ценностей и верований, который через символику нанесения татуировок повествует о победе Седьмой принцессы и юноши, прошедшего сакральный обряд нанесения татуировки, над Королем Демонов. Исследователь Чжан Шуай утверждает, что произведение «Татуировка» представляет собой «рекомбинацию» двух древних писаний народа дай, что позволило вдохнуть в них новую жизнь», и далее подчеркивает, что «признание произведения различными слоями общества, его хоровое исполнение ... способствуют популяризации этой уникальной культурной формы, присущей народу дай, и, как следствие, эффективному наследованию национальной культуры» [9, с. 29].

Хоровой коллектив задействует различные элементы театрализации при исполнении на концертной эстраде, которые выполняют строго интерпретационные функции и позволяют слушательской аудитории проникнуться настроением произведения, осмыслить его содержание, прочувствовать генеральную идею. Первый элемент «внешней» театрализации, привлекающий внимание, — *костюмирование*. Хористы одеты в традиционные, свойственные народности дай, одежды, которые сознательно лишены украшений и выдержаны в темной колористической гамме. Их обманчивая простота символизирует торжественность предстоящего ритуала. Нагнетание таинственной атмосферы усиливается постепенно расширяющимся инструментарием перкуссионной группы — рожками, ударами деревянных рыбок и звоном струн цимбал. Важную функцию в создании необходимого эмоционального колорита выполняет также и *нарративный компонент* — чтец-рассказчик (мужской голос), так называемый «апарт» (в переводе с кит. 旁白 — «реплика в сторону»), — традиционный персонаж в различных жанрах (драма, опера) китайского театра,

который перед началом действия знакомит слушателей с сюжетом произведения.

Второй элемент театрализации, введенный в исполнение, — это *способ расположения хора на сцене*. В отличие от традиционных академических хоровых расстановок, все хористы сидят на полу по продуманной схеме, скрестив ноги и слегка наклонившись вперед. Это визуально усиливает монотонность исполняемых ими священных буддийских писаний. Движения хористов строго регламентированы и лишены чрезмерности. Они выстраиваются в пластичско-сценической версии с драматургической динамизацией по типу крещендирования. Скандируя имена богов, певцы раскрывают объятия и возносят руки над головой. Постепенно их эмоциональный порыв достигает апогея, выраженного ударами ладоней о пол. Такой жест не только формирует четкий, но при этом глубокий акустический эффект, а символизирует людей, исполнявших сил для ритуального танца.

Третьим элементом театрализации, структурирующим драматургическую архитектуру музыкально-сценической формы, является *визуальное оформление сценического пространства*, включающее световое решение и сценографию. Первая половина мини-спектакля отличается мрачными тонами, лишь слабый свет освещает нескольких ключевых персонажей, привлекая внимание к разворачиванию сюжета и усиливая таинственность процесса религиозной церемонии. Однако в ходе приближения к кульминационной вершине наблюдается динамизация освещения — зажигающиеся яркие огни символизируют, что молодой человек, проходящий церемонию татуировки, получил силу от богов и вот-вот возвестит о наступлении рассвета победы.

Важнейшим элементом выступает и введение в процесс пения особых *вокальных приемов*, заимствованных из фольклорной певческой традиции. Это пение «открытым звуком», «гортанным голосом», фальцетом, «искусственным голосом», совмещение вокализации и декламации, сочетание «открытого звука» и «искусственного голоса», микширование этнических элементов вокально-хоровой техники и элементов западной вокальной традиции в процессе вокализации, широкоформатное введение разнообразных штрихов (*portamento, glissando, tenuto, staccato*, акценты разных видов). Отметим, что музыкальная ткань партитуры «Татуировка» содержит ряд тактов, свободных для интерпретационного прочтения, что предоставляет исполнителям возможность индивидуализированного высказывания — как солистам-вокалистам, хору, так и различным аккомпанирующим группам. В целом активное

и четко продуманное использование элементов театрализации позволило исполнителям превратить воссозданный композитором религиозный ритуал — «один из многих важных видов деятельности в человеческом обществе» — в масштабный и зрелищный фестиваль, усиливающий коммуникационные связи со слушательской аудиторией современности [10, с. 45].

Театрализация в сценических выступлениях Пекинского филармонического детского хора. В рамках хорового фестиваля, проходившего в концертном зале Национального центра исполнительских искусств в Пекине (август 2021 года), Пекинский филармонический детский хор представил специальную концертную программу «Золотое детство: Ян Хуннянь и детский хор», посвященную деятельности этого известного китайского коллектива, а также памяти его основателя и многолетнего дирижера. Исполненные на концерте хоровые произведения — «Молодые юноши из Сани танцуют под лунной» (обр. Вань Ин, Фан Чжун, Ди Линь), «Полная луна» (обр. Вэнь Юйчуань) и «А Си танцует под лунной» (обр. Лю Сяогэн) — продемонстрировали значительный потенциал в привлечении внимания слушательской аудитории. Важным фактором, обусловившим данный эффект, послужило использование элементов театрализации в пластичско-сценической интерпретации, тесно связанной с фольклорной основой сочинений. Несмотря на различное авторство, эти произведения можно рассматривать как компоненты импровизированного цикла, объединенного общей темой — *образом танца под лунным светом*, который и предопределил выбор главного элемента театрализации — сценического движения ритуально-обрядового и хореографического типа. В обозначенном контексте «...пение в “танце”, “в движении”, предполагающее вовлечение зрительного зала в общее действо...» проявило себя как средство актуализации фольклорных традиций и создания особой эмоциональной связи со слушателем [2, с. 61].

Театрализованная сценическая интерпретация сочинений «Молодые юноши из Сани танцуют под лунной», «Полная луна» и «А Си танцует под лунной». Композиция «Молодые юноши из Сани танцуют под лунной» (дирижер Ма Дин) открывает цикл театрализованно исполняемых произведений и представляет собой вокально-хореографическую композицию, в которой сценическое движение выступает в роли и обогащающего, и ритуально-обрядового элемента. Так, анализ движений хора выявляет повторяющиеся комплексы-паттерны — легкий подъем рук, вращение запястьями, описывающие круговые траектории, хлопки в ладоши и ритмичная перестановка, которые зритель

интерпретирует как символическое воспроизведение танца подростков Сани, водящих хоровод вокруг костра под лунным светом.

Вторая часть импровизационного цикла — «Полная луна» (дирижер Ма Дин) базируется на детском стишке из Гуанси, традиционно используемом в качестве колыбельной. Сценическая интерпретация произведения строится вокруг пластико-хореографических элементов, обогащающих и конкретизирующих содержание. Анализ визуального ряда позволяет выделить ключевые жесты, применяемые хористами (сложенные руки, поднесенные к подбородку, и плавное скольжение из стороны в сторону в такт музыке, перемежаемое хлопками), которые, вероятно, являются стилизованным воспроизведением традиционных движений и мимики, используемых в процессе пения колыбельных народности гуанси. Они не только передают жизнерадостный характер музыкального материала, но и служат средством создания комплексного художественного образа, апеллирующего к эмоциональной памяти зрителя.

Третье сочинение — «А Си танцует под лунной», представленное в *акапельном* исполнении хора (дирижер Ян Ли), основано на одноименном народном танце, включенном в исполнение («И Саньсянь»). Форма сочинения представляет собой вокально-хореографическую композицию, драматургия которой характеризуется нарастанием пластико-хореографической активности и увеличением «предельной выразительности тела» к кульминационно-апофеозному моменту [11, с. 16]. Так, в финале хор демонстрирует трансформацию пространственной организации и общую пластическую виртуозность коллектива: три горизонтальные колонны преобразуются в четыре колонны в передней линии и три колонны в задней. Зрительный образ движения вращающихся колонн, сопровождаемого ритмичными хлопками в стиле танца «И Саньсянь», создает аутентичную атмосферу незабываемого, эмоционально насыщенного фестивального праздника.

Заключение. В современной детской вокально-хоровой практике Китая наблюдается устойчивая тенденция к визуализации и театрализации сценических выступлений, что отражает характерный тренд конца XX — первой четверти XXI века — стремление к обогащению музыкального опыта и повышению эмоционального воздействия на аудиторию. Театрализация в детской хоровой практике, несомненно, выполняет ряд важных функций (зрелищно-эстетическую, культурно-образовательную, интерпретационную, коммуникативную, семантическую), обуславливает создание ярких и запоминающихся

музыкально-сценических образов, углубляет понимание музыкально-поэтического содержания произведения и способствует раскрытию его смысловых нюансов. Она активно проявляется в различных формах (вокально-хореографических композициях, миниатюрах, действиях) и элементах, таких как использование реквизита и сценического костюма, введение сценического движения разных типов, применение пространственной организации и специфических вокальных приемов.

В некоторых случаях театрализация как доминирующий исполнительский компонент напрямую выражает семантическую направленность всего представления, в других — носит более сдержанный характер, являясь лишь средством усиления выразительности и создания определенного настроения. Использование театрализации в детской певческой практике видится эффективным способом повышения художественной ценности музыкально-сценического представления.

ЛИТЕРАТУРА

1. Ли Сяоин. Китайское хоровое искусство должно смотреть на мир, чтобы достичь более высокого уровня / Ли Сяоин // *Новости искусства Китая*. — 2006. — № 4. — 2 с. (На китайском языке).
2. Бодяко, И.М. О средствах театрализации хорового концерта А. Киселева «Русская свадьба» / И.М. Бодяко // *Научные труды Белорусской государственной академии музыки*. — Вып. 61: Музыкальное искусство Беларуси и мира: оперный театр, педагогика, исполнительство. — Мн., 2024. — С. 56–62.
3. Киреева, Н.Ю. Исполнительские формы театрализации музыкального материала / Н.Ю. Киреева // *Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики*. — 2013. — № 11(37): в 2 ч. Ч. 1. — С. 96–99.
4. Пичугина, Л.Н. Актуальные проблемы современного хорового исполнительства: хоровая театрализация / Л.Н. Пичугина, Т.С. Богданова // *Педагогическое образование в России*. — 2019. — № 6. — С. 95–101. — URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/aktualnye-problemy-sovremennogo-horovogo-ispolnitelstva-horovaya-teatralizatsiya> (дата обращения: 10.02.2025).
5. Шакайла, А.А. Народна-харавы тэатр як сінтэтычная форма сучаснай беларускай выканальніцкай практыкі народнага кірунку / А.А. Шакайла // *Роднае слова*. — 2018. — № 11. — С. 85–88.
6. Супруненко, Г.В. О принципах театрализации хоровой музыки / Г.В. Супруненко // *Актуальные проблемы высшего музыкального образования*. — 2009. — № 2(12). — С. 51–55. — URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/printsipah-teatralizatsii-horovoy-muzyki> (дата доступа: 11.03.2025).
7. Ван Цзяе. Исследование визуализации в хоровом искусстве / Ван Цзяе // *Северо-восточный педагогический университет*. — 2020. — 40 с. (На китайском языке).
8. Фан Мэни. Функциональная роль сценического движения в китайском хоровом исполнительстве / Фан Мэни // *Вести Института современных знаний*. — 2024. — № 3. — С. 88–93.
9. Чжан Шуай. Исследование художественной обработки и современного значения смешанного хора «Татуировка» / Чжан Шуай // *Северо-восточный нормальный университет*. — 2021. — 46 с. (На китайском языке).
10. Ма Чжипин. Анализ исторического развития и изменений фестиваля Цзинпо «Munao Zongge» / Ма Чжипин // *Юньнаньский колледж искусств*. — 2013. — 47 с. (На китайском языке).
11. Зарипов, Р.С. Драматургия и композиция танца: учеб.-справ. пособие / Р.С. Зарипов, Е.Р. Валяева. — СПб.: «Гланета музыки», 2015. — 768 с.

Поступила в редакцию 08.09.2025

УДК 75.03(476):[1+7.01](520)

Проявление японских философско-эстетических категорий в работах белорусских художников середины XX — начала XXI в.

Лампе И.Ю.

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

В статье рассматриваются вопросы использования японских философско-эстетических категорий в творчестве белорусских художников. Автором отмечается, что данная тематика в отечественном искусствоведении изучена фрагментарно. Одним из важнейших источников проникновения японской культуры в творчество белорусских мастеров указан японский кинематограф. В исследовании обозначено, что из 8 категорий, общепринятых в европейском, российском и японском искусствознании, белорусы воспроизводят в своих произведениях всего пять, а именно: ваби-саби, сибуми, ики, югэн и кawaii. Наиболее часто транслируемой художниками Беларуси является ваби-саби. Она описана как трудноуловимая, тяжелопереводимая и многомерная философская концепция с различными интерпретациями. Каждый из мастеров объясняет ее смысл, исходя из индивидуального понимания красоты «по-японски». Особый акцент исследователем сделан на использовании и выражении в своих картинах Александром Ларионовым, Илоной Кособуко, Павлом Шаппо, Владимиром Гацем, Вячеславом Павловцом, Верой Ковзанович, Андреем Басалыгой, Аленой Манько японских философско-эстетических категорий. Отдельное внимание уделено обзору проявления белорусскими художниками философско-эстетических категорий ваби-саби, сибуми, ики, югэн и кawaii в разных видах изобразительного искусства — в живописи, «археологической живописи», акварели, графике и литографии.

Ключевые слова: японские философско-эстетические категории, ваби-саби, сибуми, ики, югэн, кawaii, современное искусство Беларуси, культура Японии, японское влияние в белорусском изобразительном искусстве.

(Искусство и культура. — 2026. — № 1(61). — С. 32–37)

The Manifestation of Japanese Philosophical and Aesthetic Categories in the Works of Belarusian Artists of the mid-20th — early 21st Century

Lampe I.Y.

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

This article examines the use of Japanese philosophical and aesthetic categories in the work of Belarusian artists. The author notes that this topic has been studied fragmentarily in Belarussian art criticism. Japanese cinema is cited as one of the most important sources of Japanese cultural infusion into the work of Belarusian artists. The article notes that of the eight categories generally accepted in European, Russian, and Japanese art criticism, Belarusians reproduce only five in their work, that are: wabi-sabi, shibumi, iki, yugen, and kawaii. Wabi-sabi is the most frequently expressed by Belarusian artists. It is described as an elusive, difficult to translate, and multidimensional philosophical concept with multiple interpretations. Each artist explains its meaning based on their individual understanding of Japanese beauty. This article examines examples of the use and expression of Japanese philosophical and aesthetic categories through the works of Alexander Larionov, Ilona Kosobuko, Pavel Shappo, Vladimir Gatz, Vyacheslav Pavlovets, Vera Kovzanovich, Andrei Basalyga and Alena Manko. Special attention is given to an overview of Belarusian artists' use of the philosophical and aesthetic categories of wabi-sabi, shibumi, iki, yugen, and kawaii in various forms of fine art, namely: painting, “archaeological painting”, watercolor, graphics and lithography. The most frequently expressed Japanese philosophical and aesthetic category is wabi-sabi.

Key words: Japanese philosophical and aesthetic categories, wabi-sabi, shibumi, iki, yugen, kawaii, contemporary art of Belarus, influence of Japanese culture, Japanese influence in Belarusian fine art.

(Art and Cultur. — 2026. — № 1(61). — P. 32–37)

Адрес для корреспонденции: e-mail: irina.lampe3@gmail.com — И.Ю. Лампе

Опыт последних десятилетий в российском и европейском искусствознании показывает стабильно усиливающийся интерес к японскому искусству. «По своей природе любая культура не может существовать в замкнутом пространстве, ибо даже отрицание “чужого” предполагает его сравнение со “своим”, становясь фактом духовной жизни, не проходящим бесследно» [1, с. 5]. В настоящее время интерес к японской культуре и искусству набирает обороты с учетом мировой глобализации и проявляется во многих сферах искусства. Он выходит на более сложный уровень, что нуждается, по нашему мнению, в детальном исследовании. «Теперь диалог культур предполагает не просто узнавание чего-то нового в другом, но особую гибкость, предрасположенность к углубленному общению с чужим и нетождественным... [...], имеющее целью не просто “знакомство” с духовной культурой другого региона, но погружение в нее для наведения мостов между двумя мирами и поиска не столько готовых истин, сколько Пути собственного внутреннего совершенствования» [1, с. 16].

В отечественном искусствознании фрагментарно изучена тема влияния культурного наследия Японии применительно к Беларуси на разных этапах белорусско-японских отношений второй половины XX — начала XXI в. Влияние японской культуры и художественной традиции в творчестве ряда художников сейчас известно только весьма ограниченному кругу специалистов. Начиная с 1950–1960-х гг. у наших творцов появилась потребность пересмотра установок социалистического реализма, а также возникла необходимость расширить эстетические границы собственного творчества. При этом мастера обратились к художественному опыту мировой и японской культуры. Сегодня заинтересованность Японией и ее культурным наследием стала проявляться шире, чем в предыдущие периоды. Учитывая давнишнее увлечение белорусскими магнатскими родами «восточными диковинками», диалог культур вышел на новый уровень.

Одним из наиболее важных источников проникновения японской культуры в творчество белорусских художников мы считаем японский кинематограф. Постановки Акиры Куросавы дают возможность узнать японскую культуру исходя из представлений ее непосредственного носителя. Фильм «Семь самураев» (1954) оставляет глубокий след в восприятии нескольких поколений

отечественных художников. Помимо японского кинематографа определенную роль в формировании взглядов о Стране восходящего солнца и самурайской культуре, нашедшей отражение в работах ряда белорусских мастеров, сыграл голливудский кинематограф и ставшие знаменитыми фильмы «Сёгун» (1980), «Мемуары гейши» (2005), «47 ронинов» (2013), «Сёгун» (2024).

В процессе проведения исследования о проявлении влияния японской культуры в изобразительном искусстве Беларуси мы констатируем, что обращение к японской культуре расширило тематику и сюжеты произведений белорусских художников, а также позволило разнообразить диапазон их художественных приемов. Каждый из мастеров вдохновлялся отдельной сферой искусства Японии, представляя в произведениях индивидуальную манеру и используя средства японской художественной выразительности исходя из личных предпочтений. Помимо определенных областей японской культуры отечественные художники в своих работах стремятся передать философские и эстетические категории, присущие Японии. Из 8 категорий, общепринятых в европейском, российском и японском искусствознании [2], воспроизводимых в творчестве белорусов, нами было обнаружено пять, а именно: *ваби-саби*, *субуми*, *ики*, *югэн* и *кавайи*. Рассмотрим, как это проявляется в изобразительном искусстве.

Японские философско-эстетические категории. Японская эстетика представляется нам не набором аксиом, закрепленным в философских трактатах, а множеством руководящих намеков или метафор. Некоторые из используемых белорусами могут быть связаны с Дзэн-буддизмом, а другие могут представлять собой художественные конструкции и приемы, которые мы распознаем в изображении и его особенностях.

Белорусские художники в своем творчестве наиболее часто транслируют японскую философско-эстетическую категорию *ваби-саби*. Это трудноуловимая, тяжело-переводимая и многомерная философская концепция с множеством интерпретаций. Каждый из мастеров объясняет ее смысл исходя из индивидуального восприятия красоты «по-японски». Тем не менее данные интерпретации отражают суть японского понимания красоты — как красоты простоты, незаметности и одиночества.

Живопись. *Илона Кособуко* (род. 1966 г.) виртуозно оперирует японскими мотивами,

поскольку изучала японскую живопись самостоятельно и интересовалась ею с детства. Художница работает в станковой и монументальной живописи и центральный мотив ее творчества — это красота мгновения и наполненность смыслом простых вещей, а также эстетика *ваби-саби* и *сибуми*. Ее цикл «Немного белого в этюдах» 2020 г. включает картины нескольких лет и подтверждает приверженность художницы японской идее незавершенности. Полотна предельно просты по сюжету, что характерно для *ваби-саби*. В них И. Кособуко тщательно отбирает мотивы и концентрируется на образе. Композиции содержат большое белое поле листа, что позволяет зрителю додумать то, что хотела выразить художница. Автор дает зрителю всмотреться в то, что обычно не бросается в глаза и считается непривлекательным: стебли пожухлой травы или сломанная ветка облепихи — это серия «Мои травы» (2015), диптих «Дары моря» (2015) и «День цвета граната» (2017), работы «Белое белое утро» (2020) (в названии работы сохранена авторская грамматика. — И.Л.) и «Послевкусие» (2019) и пр. В ее произведениях мы наблюдаем характерные для японской художественной традиции приемы: выход образов за поле холста (открытая композиция), сдержанную цветовую палитру (в краску художница добавляет песок, который делает колорит ее полотен — часто почти монохромный — мягким, «белым» и глубоко изящным, проявляя философско-эстетическую категорию — *сибуми*, изящное, утонченное, рис. 1) и черные контуры обводки. Композиции произведений отличаются камерностью. Однако при этом они эмоционально насыщены, богаты графическими приемами и напоминают фрагменты японских гравюр. Они запечатлевают определенные эмоциональные состояния мастера. Художественный язык И. Кособуко раскрывает тонкое восприятие окружающего мира. Акцент на изысканности и деликатности палитры позволяет создавать оригинальную и чувственную атмосферу полотен в стилистике философской категории *сибуми*.

Павел Шаппо (род. 1981 г.) вдохновляется эстетикой современной японской культуры и философией *кавайи* [3]. Павел обращается к нескольким подвидам данной философской категории, это *эрокавайи* (эстетика прелестного, подразумевающая сексуальную привлекательность) [4, с. 59–62], *бусукавайи* (от *бусаику* /неуклюжий, неловкий, используется как характеристика животных, всячески

умиляющих людей своим забавным и/или неуклюжим/несуразным поведением) и *кимокавайи* (является компиляцией фразы «*Кимоти га варуи*» /испытывать неприятные ощущения; несет смысл «странный, но забавный» или «миленький, но странный», в понятии присутствует определенная амбивалентность передаваемых ощущений, граничащая с гротескным юмором) [4, с. 44]. Помимо открытой композиции и срезанных краем холста образов персонажей, художник использует яркую палитру локальных цветов, не акцентируя свето-теневую моделировку. Мы находим проявление *кимокавайи* в его работах: «Аквариум где-то в центре Л.А.» (2020), «Любимый носорог Густав» (2022), «Flamingo & Cleo» (2022), «Oysters &...» (2020), «Сашими» (2017), «Driving range 9» (2017–2020) и др. Павел изображает своих персонажей в режиме моментальной фотосъемки, делает акцент на несовершенстве образов, непосредственности движений и забавности. Образы художника, странные и экзотичные, притягивают взгляд и основываются на внешнем впечатлении. Подобное мы обнаруживаем в работах «Ночной мотылек», «Коллекция № 18», «Коллекция № 3», «Коллекция № 9» [5]. Необычный выбор персонажей картины «Взбалмошная Бэтси и юркая Лиззи» (2022) (рис. 2) подчеркивает легкую иронию автора и оригинальность трактовки сюжета, приоткрывая собственную интерпретацию *бусукавайи*. Серию работ «Paul Shappo Collection» мы относим к *эрокавайи* — как из-за представленного дизайна, так и из-за необычного цвета кардиганов, что отражено в названии «Лососевый пиджак» или «Райская птичка». Мы склонны рассматривать цикл работ «OBSESSION № 9» в качестве «ностальгии по детству», по безопасному и радостному ощущению интереса к окружающему миру, наполненному радостью познания нового и прекрасного в пространстве. В качестве вдохновения Павел берет свои детские впечатления, добавляет японскую эстетику и перерабатывает их в череду счастливых, чистых и в некоторой степени наивных ностальгических историй. Под покровом тайны внутренних переживаний, забыв о существовании серьезного мира взрослых, персонажи художника отражают его интерпретацию *кавайи* в различных вариациях.

«**Археологическая живопись**». Влияние японской культуры и философии Дзэн-буддизма проявляется особенно ярко в работах художника **Владимира Гаца** (род. 1986 г.).

«Археологическая живопись» представляет собой уникальный феномен, когда картины насыпаются, а на холсте базовым элементом произведений выступает песок и камень. При этом дополнительные оттенки цвета автор создает путем дробления камня и превращения его в «песок», который служит основным средством выразительности в цветовой палитре. В произведениях мастера явственно просматривается отсылка к космогонической теории мироздания Дзэн-буддизма. Работа «Метафизика» (2018) (рис. 3) имеет сразу несколько четких ассоциаций: первобытное искусство, космология, японская живопись и буддийская философия. Художник заново приводит зрителя к тому этапу познания, когда человечество открыло для себя природу и ее красоту в первозданной нетронутости (в данной трактовке совпадает с *ики*). Помимо использования пиктограмм (солнце, человек, растение, животное и пр.) и «универсалий» (согласно терминологии В. Гаца) мастер общается со зрителем базовыми геометрическими формами: через круг, сложный прямоугольник-ромб, полукруг. Их мы находим в работах «Метафизика» (2018), «Движение» (2018), «Все великое стоит в буре» (2018), «Река разносит музыку» (2020), «Девять не собранных» (2020) и др. Художник стремится не только отразить, но проанализировать все многообразие форм и взаимодействий «универсалий», они проявляются в его работах спиралями, плавными линиями или элементами графической «сетки», на поле которой проявляют себя другие образы его художественного языка: «Универсалии» (2016), «Время» (2017), «Универсалии. Знаки» (2017), «Не-сокрытость» (2018), «Космос» (2019). В. Гац по-своему интерпретирует философию Дзэн и в соответствии с теорией о пяти базовых элементах делает акцент на философской категории *ики* (безыскусность, простота вещей).

Графика. **Александр Ларионов** (1949–2013) в своем творчестве вдохновлялся стихами японского поэта Мацуо Басё, сделав в общей сложности два цикла графических листов в течение 30 лет. Триптих-зачин «Планета Мацуо Басё» и 35 произведений, представляющих собой черно-белую графику (все — картон, тушь, размер 40x40 см), не являются собственно иллюстрациями конкретных стихотворений японского поэта. Они результаты поиска художником собственных метафор, личные размышления белорусского мастера на тему лирики Басё, а также

отражение образов, которые характерны для природы белорусского Принёманья. Мастер использует свою образно-пластическую интерпретацию природы — он изображает гармонию мира родной природы применительно к стихам японца. А. Ларионов экспериментирует с размещением образов на разных планах картины: так, в работе «Янтарное ожерелье» (рис. 4) ветка сосны вынесена на передний план, остальные образы оставлены на заднем плане, низкая линия горизонта дополняет выразительный пейзаж. Мастер часто усиливает японские мотивы, применяя для них индивидуальную трактовку, и тем самым переводит язык поэзии Басё на более доступный образный язык — для соотечественников-белорусов. Сюжеты его работ символичны и полны образов, традиционно связываемых в Японии с ваби-саби: сломанное дерево, продолжающее жизнь в оставшихся ветках; нахохлившийся старый ворон на дремучем валуне; цветущая ивовая ветвь в разлитой половодьем реке и т.д. Колорит его произведений в цветовом отношении сдержан и скуп. Мы не обнаруживаем в живописи художника ярких красок, чистого цвета, его графика имеет приглушенные тона, что характерно для ваби-саби. Именно так белорусский художник видит родную природу, опираясь на свои корни. А. Ларионов стремится передать подлинное мироощущение, являющее себя в желании Басё поделиться красотой ваби-саби, сокрытой в простых вещах: работы «Лунопад», «Ветер такой, что Луна с неба сносит...», «Гора Фудзи» (все 1990–1992) и др. Японская философия Дзэн (как поклонение японцев природе) также отражена в его произведениях. Белорусский художник по-своему интерпретирует ее и придерживается философско-эстетической категории — ваби-саби, в трактовке «печальная простота вещей».

Офорт. **Андрей Басалыга** (род. 1970 г.) нашел свой уникальный стиль в диалоге между традиционным искусством и авангардом XX в., он философичен, лаконичен, скуп. В нем прослеживается влияние японского минималистского принципа ваби-саби в прочтении «убрать все лишнее». Данный принцип у А. Басалыги просматривается в качестве квинтэссенции проявления вкуса и демонстрации философского принципа ваби (в этом случае «внутреннее сосредоточение», которое график постигал через изучение японской живописи). Работа «Архитектура» (2018) насыщена глубоким

философским содержанием, она продолжилась сериями «Time Traps» и «Антология черного» (2019). На них нанесена собственная печать художника в духе японской живописи тушью суйбокуга. Показательна серия офортов «Тексты посланий» (2020–2021) (рис. 5), которая богата на размышления над знаками письменности и их символизмом. Белорусский художник обыгрывает образ абстрактного знака-иероглифа, выражающего некую идею в противовес образу его написания. Серия отражает философию буддизма применительно к каллиграфии, которая в Японии была тесным образом связана с живописью.

Акварель. Работы **Вячеслава Павловца** (род. 1959 г.) напоминают японское искусство общим настроением, медитативностью и выраженным спокойствием. Линейная перспектива как организующий момент композиции задумана мастером, как взгляд на мир одновременно с двух сторон — изнутри и со стороны (изучал живопись суйбокуга). Особенно ярко это проявлено в серии 2008 г. «Деревья» и 2015 г. «Чорна-белыя мроі» (рис. 6). Художник «...воспел и возвысил до поэтической метафоры белорусский бессолнечный “серенький денек”, в котором он увидел десятки тончайших нюансов» [6, с. 7–8]. Его графические циклы «Впечатления», «Деревья», «Материя времени», «Реальность нереальности», «Движения подсознательно», «Создание буквы», «Геометрия пейзажа» философичны и полны печали *ваби-саби*, в сюжете произведений (а это монохромный минималистический пейзаж) проскальзывает то, что роднит их с картинами *суми-э*: асимметричная открытая композиция, выразительные линии (серия «Успаміны»), низкая линия горизонта и акцентированный передний план (серии «Успаміны», «Дрэва» (обе 2002) и пр.).

В произведениях **Веры Ковзанович** (род. 1984 г.) нашли свое отражение характерные признаки японской эстетики, выросшей на основе философии Дзэн — *ваби-саби*, в трактовке «простота, незаметность, одиночество». С помощью *ваби-саби* автор решила для себя художественную дилемму: как создавать картины, не преследуя тенденцию к монетизации искусства, сопутствующую процессу продажи произведений. Она использует приемы, свойственные японской гравюре (изучала самостоятельно): срезанные краем листа образы и укрупненные детали переднего плана. Основное выразительное средство живописи В. Ковзанович — это линия, пятно и фактура, за счет которых

передаются ключевые творческие идеи. В ее пейзажах прослеживается индивидуально-творческое, эмоциональное отношение к изображаемому. Изменчивость природы претворяется ею не только по сезонам (что характерно для японской живописи *суйбокуга*), но и по времени суток, а также с учетом различного освещения (в снег, дождь, в сумерках, в тумане и пр.), когда мелкие детали становятся неразличимы и таинственны, а предметы выступают лишь своими силуэтами. Работы «Застыць у прасторы» (2017), «Вільготная раніца» (2018), «Таямнічае святло» (2018), «Тонкае святло» (2018), «Адчуванне вясны» (2018), «Першы снег» (2019), «Зазірнуць за туман» (2020), отражают восторженное отношение художницы к природе, демонстрирующее философскую категорию *юээн* (таинственная красота) (рис. 7).

Литография. Индивидуальную интерпретацию японской художественной традиции мы наблюдаем и в творчестве **Алены Манько** (род. 1981 г.). Художница-график тонко работает с локальным цветом и цветовыми переходами, она обладатель индивидуального художественного языка в отражении японской культуры. Ее привлекла тематика буддизма и самураев, что повлекло за собой переосмысление и самостоятельное погружение в японскую культуру. Серия 2018 г. «Exsiccatum» (рис. 8) целиком посвящена одиночеству, Пути самурая и навеяна мотивами фильмов Акиры Куросавы. Серия была продолжена работами «Тот, кто носит доспехи — не всегда рыцарь» (2020), «Чужие доспехи» (2022), «Чайный Мастер» (2022), содержит образы самураев на различных этапах Пути. Они сдержанны по своей цветовой гамме и отражают восхищение художницы самурайской культурой и гравюрами *укиё-э*, которые Алена изучала самостоятельно. Работы мастера удивляют глубоким философским пониманием специфики отображаемых образов, что проявляется в проработке оружия, доспехов и амуниции. Литографии А. Манько демонстрируют детальную проработку Аленой образов японского искусства и глубинных смыслов синтоистско-буддийского контекста в индивидуальном осмыслении *ваби-саби* (в трактовке «красота одиночества»), что усиливается растительными мотивами.

Заключение. Намеренное и целенаправленное изучение японской культуры несомненно находит свое философское отражение в белорусском искусстве и проявляется

в применении специфических приемов, техник, мотивов и образов, характерных для японской традиции. Авторы вдумчиво подходят к использованию эстетических понятий и философии Дзэн-буддизма, избирательно обращаясь с ними в качестве средства для более глубокого осмысления Мироздания. Описывая произведения белорусских творцов, мы констатируем, что использование аллюзий на японские философско-эстетические категории зависит от уровня проникновения японской культуры в их мировосприятие. Глубокое погружение в японскую эстетику позволяет отражать намеки на принятые в японской традиции философско-эстетические категории *ваби-саби*, *сибуми*, *ики*, *югэн* и *кавайи*. Наиболее часто транслируемой художниками является категория *ваби-саби*.

ЛИТЕРАТУРА

1. Николаева, Н.С. Япония—Европа. Диалог в искусстве. Середина XVI — начало XX века / Н.С. Николаева. — М.: Изобразительное искусство, 1996. — 400 с.
2. Parkes G. Japanese Aesthetics / Graham Parkes, Adam Loughnane // The Stanford Encyclopedia of Philosophy (Spring 2024 Edition), Edward N. Zalta & Uri Nodelman (eds.). — URL: <https://plato.stanford.edu/archives/spr2024/entries/japanese-aesthetics/> (дата обращения: 19.09.2025).
3. Ёмота, Инухико. Теория кавайи / Инухико Ёмота. — Токио: Сакаи Эйдженси, 2018. — 98 с.
4. Катасонова, Е.Л. Японцы в реальном и виртуальном мирах: очерки современной японской массовой культуры / Е.Л. Катасонова; Ин-т востоковедения РАН. — М.: Вост. лит., 2012. — 357 с.
5. Павел Шаппо / Семья Шаппо [сайт]. — Минск, 2024. — URL: <http://shappo.org/pavel> (дата обращения: 15.01.2025).
6. Акварельны сусвет Вячаслава Паўлаўца = Акварельная вселенная Вячаслава Павловца = The Watercolour Universe of Viachaslau Paulavets: альбом / уклад.: Вячаслаў Паўлавец; прадм.: Надзея Усава; фота: Вячаслаў Паўлавец, Дзмітрый Казлоў, Яўген Колчаў. — Мн.: Звезда, 2018. — 112 с.: іл.

Поступила в редакцию 29.09.2025

Художественная специфика репрезентации традиционного театрального искусства Китая в современной анимации

Дин Цзылинь

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

В XXI веке, с непрерывным развитием науки и техники, китайская анимация стала более разнообразной в использовании элементов традиционной оперы. Объектом научного рассмотрения в статье является фактологический материал, посвященный эволюции новой формы китайской анимации — оперной. В предложенной публикации анализируются примеры репрезентации репертуара традиционной китайской оперы в современных анимационных работах (производства факультета медиаискусства Китайской академии национальных театральных искусств, Пекинского колледжа передовых технологий, Шанхайского института изобразительных искусств и Шанхайской компании культурного вещания и других). Отмечается значительный вклад компании «9 небесных звезд» в наследование и популяризацию традиционного театрального искусства Китая. Автором приведены способы репрезентации таких элементов традиционного театрального искусства Китая, как оперные жанры, амплуа, театральный грим, движения персонажей. Выявляются способы репрезентации элементов классической китайской оперы в анимационных телесериалах сегодня. Исследователь приходит к выводу о том, что использование современных технологий в сочетании с приемами исполнения и средствами художественной выразительности традиционной китайской оперы позволяет китайским аниматорам создавать новаторские произведения искусства. Подобная интеграция художественных элементов не только делает анимационные работы более ценными с точки зрения художественного содержания, но и раскрывает широкие возможности для инновационного развития традиционной оперы Китая.

Ключевые слова: традиционная китайская опера, китайская оперная анимация, оперные жанры, амплуа, театральный грим, движения персонажей, репрезентация, анимационные телесериалы.

(Искусство и культура. — 2026. — № 1(61). — С. 38–42)

Artistic Specifics of the Representation of Chinese Traditional Theatrical Art in Contemporary Animation

Ding Zilin

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

In the 21st century, with the continuous development of science and technology, Chinese animation has become more diverse in the use of traditional opera elements. The object of scientific consideration in the article is the factual material devoted to the development of a new form of Chinese animation — opera animation. The article analyzes examples of representing the repertoire of traditional Chinese opera in modern animation works (produced by the Faculty of Media Arts of the China Academy of National Theater Arts, Beijing College of Advanced Technology, Shanghai Institute of Fine Arts and Shanghai Cultural Broadcasting Company and others). The significant contribution of 9 Heavenly Stars Company to the inheritance and popularization of traditional Chinese theater art is noted. The article demonstrates the ways of representing such elements of traditional Chinese theater art as opera genres, roles, theatrical makeup, character movements. The ways of representing elements of traditional Chinese opera in modern animated television series are revealed. The author comes to the conclusion that the use of modern technologies in combination with the techniques of performance and means of artistic expression of traditional Chinese opera allows Chinese animators to create innovative works of art. This integration of artistic elements not only makes animated works more valuable in terms of artistic content, but also opens up wide opportunities for the innovative development of traditional Chinese opera.

Key words: traditional Chinese opera, Chinese opera animation, opera genres, role, theatrical makeup, character movements, representation, animated television series.

(Art and Cultur. — 2026. — № 1(61). — P. 38–42)

Адрес для корреспонденции: e-mail: 525833005@qq.com — Дин Цзылинь

Китайская опера имеет долгую историю развития. Репрезентация традиционной китайской оперы в анимации позволяет актуализировать базовые культурные и эстетические ценности для молодого поколения, а также привносит инновации в ее эволюционный путь.

Проблема репрезентации традиционной китайской оперы в искусстве анимации привлекла внимание ряда исследователей КНР. Так, Хуан Юйцзе выделяет два способа репрезентации указанного жанра в анимации: 1) применение элементов оперы, где анимация является основным, а опера — вспомогательным средством; 2) оперная анимация, в которой опера является содержанием, а анимация — формой (оперная анимация, возникшая в XXI веке с целью возрождения традиционной китайской оперы) [1]. В англоязычной научной литературе особое внимание уделяется инновационному развитию китайской оперной анимации как формы популяризации традиционного оперного наследия Поднебесной. Используя метод статистического анализа, Чань Люй, Цзу Фань Су, Сянь Фэн Ту, Цзя Ли изучают мотивацию школьников к просмотру китайской оперной анимации в зависимости от жанра оперы [2]. Инновационное сочетание визуальных элементов хэнаньской оперы и традиционных форм народного искусства в двухмерной анимации рассматривается в статье Шан Лина [3]. В то же время Сунь Ли Цзюнь и Цао Сыци [4] на примере анимационного фильма «Новый Саньчакоу» в своей работе определяют роль использования новых цифровых технологий для представления традиционной китайской оперы в анимации для построения эстетической системы с китайскими характеристиками.

Цель статьи — выявить особенности репрезентации художественных элементов традиционной китайской оперы в произведениях китайской анимации начала XXI в.

Традиционная китайская опера — основа современной оперной анимации. В современной оперной анимации репертуар традиционной китайской оперы выступает в качестве основы для сценариев. Сегодня в оперной анимации персонажи традиционной оперы становятся участниками новых сюжетных коллизий либо вымышленные персонажи переносятся в мир классического китайского театра, взаимодействуя с актерами. Кроме того, создатели нынешней оперной анимации стремятся точно передать дизайн костюмов, грим, жанровые характеристики, музыку и стиль исполнения оперы.

Для развития современной оперной анимации Китайская академия национальных театральных искусств (кит.: 中国戏曲学院) в 2006 году открыла новый факультет медиаискусства (кит.: 中国戏曲学院新媒体艺术系), преподаватели и выпускники которого являлись авторами множества ярких анимационных работ, синтезирующих традиционную китайскую оперу и современные анимационные технологии. Например, короткометражный анимационный фильм «Пара спускается с горы» (2008 г., режиссер Чжоу Син), созданный в технике традиционной монохромной живописи, репрезентирует уникальные художественные приемы оперного исполнения — пение, речитатив, жестикуляцию и акробатику (четыре основных навыка оперного актера). Фильм изображает романтическую комедийную историю, повествующую о нарушении буддийских заповедей в стремлении к свободной любви. Среди репрезентативных работ Китайской академии национальных театральных искусств также известны короткометражные анимационные фильмы «Переполюх в Небесных чертогах» (2019 г., режиссер Ши Сяодун), «Прощай, моя наложница» (2019 г., режиссер Ван Шэн), «Игра на тарелке» (2020 г., режиссер Ван Сыхань), «Перчаточная кукла» (2024 г., режиссер Чэнь Дандань) и др.

В 2007 г. Пекинский колледж передовых технологий совместно с Национальным центром компьютерной анимации при Борнмутском университете (Великобритания) начал разработку проекта «3D цифровая пекинская опера» (3D Digital Beijing Opera), целью которого стало создание уникального 3D-архива анимированных персонажей из репертуара Пекинской оперы. Сложные движения и позы героев были записаны с использованием технологий захвата движения (фиксация и оцифровка движений реальных актеров с последующим переносом их на виртуальных анимационных персонажей).

Авторы современной анимации знакомят юных зрителей с историей и культурой традиционной китайской оперы, типами и характеристиками оперных жанров, символикой грима, оперными амплуа, функциями оперного реквизита. Так, например, тесная связь традиционной китайской оперы с народными праздниками отражена в короткометражном анимационном фильме «Шэн, Дань, Цзин, Чжоу празднуют Новый год» (2021 г., аниматоры Лю Чэньян, Сюй Шичан, Тан Цинмо, Лян Шуцзя), созданном Национальной академией китайского театрального искусства. В этой рисованной анимации представлены

четыре основных амплуа пекинской оперы: шэн (生, мужские персонажи), дань (旦, женские персонажи), цзин (净, персонажи с разрисованным лицом) и чоу (丑, комические персонажи). Кадры, в которых анимационные герои поочередно демонстрируют характерные сценические движения под аккомпанемент двухструнной скрипки цзин-ху (京胡), перемежаются кадрами, изображающими традиционные символы Китайского нового года.

В 2015 г. началась работа над созданием **100-серийного анимационного сериала «Мелодичные звуки пекинской оперы в монохроматической живописи тушью»** («水墨京韵»), посвященного искусству пекинской оперы. Проект, реализованный по заказу компании «Чанъанская индустрия анимации», является совместным производством Шанхайского института изобразительных искусств и Шанхайской компании культурного вещания. Главным редактором, сценаристом и режиссером сериала выступил Чжоу Лун, проректор Академии традиционной китайской оперы. Анимационный сериал стал первой попыткой объединить две совершенно разные «квинтэссенции национальной культуры» — анимацию на основе монохромной живописи и пекинскую оперу. Производство первых 25 серий было завершено за два с половиной года.

Авторами проекта было отобрано 100 репрезентативных арий в исполнении известных певцов пекинской оперы для того, чтобы запечатлеть их выражения и движения с помощью 3D-технологии. Анимационные образы знаменитых актеров, поющих и танцующих на фоне окутанных облаками гор, затуманенных водных пейзажей, одновременно виртуальны и реальны, нежны и элегантны. Мимика и жесты анимационных персонажей, акцентированные посредством средних и крупных планов, обладают особой эстетической ценностью и очаровывают зрителя. В качестве музыкальной основы каждого эпизода сериала были отобраны классические арии, завоевавшие признание публики, а также репрезентативные вокальные стили пекинской оперы (сипи и эрхуан). Например, в серии «Сваха» звучат такие знаменитые арии, как «Посмотрите, как молодая девушка припудривает румяное от смущения лицо» (看小姐红晕上粉面) и «Скажи Чжан Шэну, чтобы он спрятался под шахматной доской» (叫张生隐藏在棋盘之下). В серии «Лес дикого кабана» обращает на себя внимание стиль пения «анти-эрхуан», используемый в пекинской опере для выражения трагических и грустных эмоций. В серии «Храм Сладкой росы», посвященной

певческому искусству знаменитого оперного исполнителя Ма Ляньляна, применяется один из характерных напевов пекинской оперы — «сипи», передающий радостные, волнующие и безудержные эмоции. Также благодаря технологии захвата движения анимационные персонажи сохраняют оригинальные характеристики пекинской оперы. Например, в этой же серии демонстрируется не только фигура певца, но и воспроизводятся упомянутые в оперной пьесе сцены. Создатели анимационных серий стремятся найти идеальный баланс между изобразительным и оперным искусством. Так, при просмотре театрального спектакля зрители видят актеров прямо перед собой. Вместе с тем при создании анимационной версии оперного выступления значительный акцент сделан на перемещении и панорамировании объектива, переключении ракурсов и эффекте визуального монтажа.

В основе сюжета **анимационного сериала «Загримированное дитя»** («粉墨宝贝», режиссер Линь Чжэндэ, 2015 г.) лежит история детей Фэн Фэнь и Мо Мо, изучающих искусство оперы куньцзюй, «прародительницы всех опер», в маленьком городке Цзяннань — в «Классе маленького Куня». Сцены повседневной жизни маленьких героев переплетаются с повествованием о сущности профессий актеров традиционных амплуа шэн, дань, цзин, мо и чоу в опере куньцзюй. В фильме имеют место элементы оперы куньцзюй и простые для понимания сюжеты, подчеркивающие темы дружбы, семейной привязанности, вдохновения и исполнения мечты, что помогает детям в доступной форме воспринимать традиционное искусство Китая. Для того чтобы сохранить баланс между бережным отношением к традиционной оперной культуре и развлекательным характером анимации, создатели анимационного фильма работали под руководством актеров Театра куньцзюй провинции Цзянсу (江苏省昆剧院), в результате чего были смоделированы реалистичные визуальные эффекты, воплощающие красоту традиционной оперы куньцзюй, такие как, например, «накладные бороды и усы» и театральные костюмы со «струящимися» рукавами (то есть удлиненными рукавами, манипулируя которыми актер лучше раскрывает создаваемый им образ) [1, с. 47].

Большой вклад в наследование и популяризацию традиционного театрального искусства Китая внесла **компания «9 небесных звезд»** (九天星, Jiu Tian Xing Yun (Beijing) Cultural Development Co., Ltd.) — один из пионеров оперной анимации. Эта компания, основанная в 2006 г. в Пекине, начала

заниматься распространением китайской классической культуры инновационными способами, а также изучением нового будущего традиционной культуры в различных областях. Компания «9 небесных звезд» вошла в число 100 предприятий анимационного искусства Китая, признанных Министерством культуры, Министерством финансов и Налоговым бюро Китайской Народной Республики. После 10 лет непрерывных исследований компанией была разработана новая творческая модель наследования превосходной традиционной культуры Китая — проект «Классическая анимация», сочетающий любимые детьми формы анимации с традиционным культурным содержанием. «Классическая анимация» включает оперную анимацию, анимацию, репрезентирующую нематериальное культурное наследие, музеи культуры, народные песни и другие явления национальной китайской культуры. Серия короткометражных образовательных фильмов «Оперная анимация», сочетающая современное искусство анимации с традиционной оперной культурой, охватывает более 300 видов китайской оперы и 1000 произведений классического репертуара. Каждая серия, продолжительность которой составляет около 10 минут, содержит 1–2 классические оперные арии, а также познавательные факты из истории того или иного вида традиционной оперы. Серия анимационных фильмов «Оперная анимация» рассказывает детям о превосходных традиционных китайских добродетелях — верности, сыновней почтительности, доверии, братстве, порядочности, праведности, честности и стыде — через замечательные истории из сокровищницы китайской оперы. Возникновение оперной анимации позволило приблизить традиционную оперную культуру к эстетическим потребностям и стилю жизни современной аудитории, тем самым эффективно способствуя ее наследованию и развитию. Анимационный телесериал «Коты пекинской оперы» (京剧猫, 2015—2020 гг., режиссер Пэн Цинчжэн) также изобилует художественными элементами пекинской оперы, которые находят воплощение в дизайне персонажей, а также построении сюжета. Так, характеры героев в «Котах пекинской оперы» основаны на традиционной системе упомянутых нами ранее драматических амплуа пекинской оперы. Хотя анимация не совсем точно ей следует. Например, характер кота Усуна совпадает с образом воина у-шэна в пекинской опере: он храбр и хорош в бою, сосредоточен на боевых искусствах и владеет свистящей палкой в качестве оружия. Также

внешний облик персонажей «Котов пекинской оперы» в определенной степени отражают выразительные черты грима пекинской оперы. Движения анимационных героев в значительной степени опираются на жестикуюляцию, акробатику, движения рук и тела, присутствующие актерам пекинской оперы. Изысканные костюмы и разнообразный реквизит, используемый анимационными персонажами, также отражают колорит пекинской оперы [5, с. 28].

Успех **нового анимационного фильма «Нэчжа побеждает Царя драконов» («Нэчжа 2»)** (2025 г., режиссер Цзяо Цзы), возглавившего мировой рейтинг анимационных фильмов по кассовым сборам, обусловлен не только применением передовых технологий, таких как 3D-рендеринг и визуальные эффекты частиц, имитирующие сложные физические явления (огня, воды, дыма, ветра) в компьютерной графике, но главным образом — инновационной трансформацией элементов традиционной китайской оперы и их интеграцией в образную систему фильма. Например, в начальной сцене фильма (сбора корней лотоса жителями деревни), а также во всех кульминационных моментах произведения в качестве фоновой музыки используется звучание группы ударных инструментов «у чан» (武场), которые характерны для военных эпизодов пекинской оперы. Динамика и ритм экранного действия определяется ударами гонгов и барабанов, а пронзительный звук соны (китайского духового инструмента) подчеркивает интенсивность действия. Такая комбинация музыкальных инструментов воспроизводит ритмический рисунок «цзи-цзи-фэн» (急急风) — частые удары гонга, свидетельствующие о драматичности действия в пекинской опере. Чистые звуки флейты дицзы (笛子) и мелодии гуциня (古筝), контрастирующие с быстрым ритмом ударных, создают многослойное звучание. Стилизованные движения пекинской оперы, составляющие ее художественную специфику, также были интегрированы в движения главного героя фильма «Нэчжа 2». Например, в сцене битвы Нэчжа с сурками перед началом схватки персонаж декламирует стихотворение, сопровождая его движениями, отсылающими к приему пекинской оперы «динчанши» (定场诗, «стих-завязка»), используемому для быстрого привлечения внимания зрителей. В фильме данный прием адаптирован: стихотворение служит способом концентрации внимания сурков, в то время как Нэчжа исполняет движения, стилистически восходящие к приему изображения действий в пекинской опере «цзоубянь»

(走边 «красться по стенке», «ходить ощупью»). Прием «цзоубянь» включает следующие элементы: «шаньбан» (山膀) — позиция с разведенными руками, «юньшоу» (云手) — круговые движения руками, «куа туйэр» (跨腿儿) — подъем ноги с согнутым коленом, «цзяньбу» (箭步) — стремительный прыжок, «чао тьянь дэн» (朝天蹬) — вертикальный удар ногой, «фэйцзяо» (飞脚) — прыжок с ударом ногой. В исполнении анимационного персонажа стилизованные движения пекинской оперы приобретают новую утрированную форму. Фильм «Нэчжа 2» демонстрирует не просто формальное заимствование элементов традиционной китайской оперы, но и осуществляет их новаторскую интерпретацию.

Закключение. Таким образом, китайская анимация использует современные технологии в сочетании с приемами исполнения и средствами художественной выразительности традиционной китайской оперы. Основываясь на уважительном отношении к традиционному оперному наследию, а также творческом применении художественных и технических средств анимации, китайские аниматоры создают новаторские произведения. Подобная интеграция художественных элементов не только делает анимационные работы более ценными с точки зрения содержания, но и раскрывает широкие возможности для инновационного развития классической оперы

Китая. Проведенный анализ ряда анимационных произведений, демонстрирующий разнообразие способов репрезентации традиционной китайской оперы в анимации, подтверждает значительное влияние анимационного искусства на наследование и развитие китайской традиционной культуры.

ЛИТЕРАТУРА

1. 黄玉杰. 传统戏曲与现代动画结合的研究: 艺术史学位论文 / 黄玉杰; 山西师范大学. — 临汾市, 2014. — 69 л. = Хуан Юйцзе. Исследование взаимодействия традиционной оперы и современной анимации: дис. ... канд. искусствоведения / Хуан Юйцзе; Шаньсийс. пед. ун-т. — Линьфэнь, 2014. — 69 л.
2. Schoolchildren's motivation for viewing Chinese opera animation according to opera genre / C. Lu, T.F. Hsu, X.F. Tu [et al.] // PLOS One. — 2023. — № 18(10). — URL: <https://journals.plos.org/plosone/article?id=10.1371/journal.pone.0292744> (date of access: 15.01.2025).
3. Shang, L. Fashion Representation of Henan Opera Art in Two-Dimensional Animation / L. Shang // ICADCE 2015: proc. of the 1st Intern. conf. on Arts, Design and Contemporary Education International Conference on Arts, Design and Contemporary Education, Moscow, 22–24 Apr. 2015 / The Russian State Specialized Academy of Arts, Institute of Fine Arts, Zhengzhou University and the International Science and Culture Center for Academic Contacts; ed.: P. Perry [et al.]. — Atlantis Press, 2015. — P. 303–306.
4. Sun, Lijun. The Application and Innovation of the Stylized Performance of Traditional Chinese Theater in the Animated Film New Sanchakou / Lijun Sun, Siqi Cao // Journal of Chinese Film Studies. — 2023. — Vol. 3, no. 3. — P. 563–576.
5. 董英英. 新世纪国产动画与戏曲视觉元素的融合研究: 戏剧戏曲硕士论文 / 董英英; 上海师范大学, — 上海市, 2020. — 61 л. = Дун Инин. Исследование интеграции отечественной анимации и визуальных элементов оперы в новом веке: дис. ... магист. искусствоведения / Дун Инин; Шанхайс. пед. ун-т. — Шанхай, 2020. — 61 л.

Поступила в редакцию 08.09.2025

УДК 745.52(476.5-25):7.072:7.03

Типологизация Витебской школы художественного текстиля

Носикова К.А.

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

Статья посвящена разработке типологии художественного текстиля Витебской школы как одного из феноменов современного искусства. На основе анализа произведений представителей Витебской школы художественного текстиля и существующих научных подходов предлагается комплексная модель типологизации по трем ключевым признакам: взаимодействию с пространством, технологической обусловленности и характеру формообразования. Выделяются основные формы пространственного выражения (плоскостной текстиль, текстильная скульптура, текстильная инсталляция) и технологические модели (классическая, полиморфная, инновационная), репрезентирующие художественную вариативность и концептуальную глубину витебского текстиля. Предлагаемая типология раскрывает многоуровневую специфику художественного текстиля Витебской школы, с акцентированием внимания на синтезе ремесленных практик, авторских техник и визуально-пластических решений, что позволяет его рассматривать сегодня как значимый сегмент текстильного искусства.

Ключевые слова: художественный текстиль, типология художественного текстиля, витебский художественный текстиль, Витебская школа художественного текстиля.

(Искусство и культура. — 2026. — № 1(61). — С. 43–47)

Typology of Vitebsk School of Art Textile

Nosikova K.A.

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

The article is concerned with the development of a typology of the art textile of Vitebsk School as one of the phenomena of contemporary art. Based on an analysis of the works of Vitebsk School artists and existing scholarly approaches, the author proposes a comprehensive model for the typologization according to three key features: the interaction with space, technological conditioning and the character of form building. Basic forms of space expression are singled out (flat textile, textile sculpture, textile installation) and technological models (the classical, the polymorph, the innovation) which present art variation and conceptual depth of Vitebsk textile. The suggested typology reveals the multi-level specificity of Vitebsk School art textile, emphasizing the synthesis of craft practices, authorial techniques, and visual-plastic solutions, which makes it possible to consider it a significant segment of contemporary textile art.

Key words: art textile, textile typology, Vitebsk art textile, Vitebsk school of art textile.

(Art and Cultur. — 2026. — № 1(61). — P. 43–47)

Современное текстильное искусство выходит за рамки устоявшейся классификации, демонстрируя активное развитие, смешение направлений и стилистических подходов, что выражается в сочетании ручных и цифровых техник, использовании традиционных орнаментов в концептуальных работах или введении нарратива в минималистичные формы. Таким образом, текстиль представляет собой самостоятельную область искусства, являясь результатом *художественного синтеза*, в котором вступают в диалог разные стилистические коды.

Произведения Витебской школы художественного текстиля отличаются впечатляющей вариативностью, что создает определенные методологические трудности при попытке выделить общие типологические признаки текстиля и формирует острую потребность в разработке новых научных подходов к типологизации феномена Витебской школы художественного текстиля.

Цель статьи — разработка типологической модели художественного текстиля Витебской школы на основе анализа произведений ее представителей и существующих

научных подходов, а также выявление ключевых классификационных признаков, связанных с особенностями взаимодействия текстильных произведений с пространством, их технологической обусловленностью и характером формообразования.

Анализ научных подходов к типологизации художественного текстиля. Фундаментальные исследования художественного текстиля в направлении его типологизации были проведены В.Д. Уваровым и Н.Н. Цветковой.

Российский ученый В.Д. Уваров в своих трудах конца 1980-х гг. для обозначения художественного текстиля в широком смысле ввел применяемое в мировой практике понятие «таписсерия», отметил отсутствие в современном искусствоведении способов его типологической дифференциации, а также указал на необходимость исследований в направлении расширения и обновления категориально-понятийной системы. Им разработана углубленная по своим принципам классификация и типологизация таписсерии, в соответствии с которой выделено три ее типа: 1) настенная (гобелены, ворсовые ковры, макраме, рельефное ткачество и т.д.); 2) пространственная, куда включается текстильная пластика, инсталляция, энвайронмент, перформанс, хеппенинг, видео-арт; 3) миниатюры [1].

Н.Н. Цветкова определила два основных направления в развитии современной таписсерии — «декоративное» и «концептуальное», а также применила к понятию классификацию, разработанную Андре Кензи для объемно-пространственного художественного текстиля, выделив: 1) настенные композиции; 2) объемные формы, доступные для обозрения со всех сторон; 3) художественную среду (энвайронмент), позволяющую зрителю войти внутрь объекта [2].

Типологическая модель художественного текстиля Витебской школы. Сегодня вопрос типологизации художественного текстиля остается недостаточно разработанным по ряду причин. Природа текстильного искусства, как междисциплинарного и многогранного явления, усложняет построение универсальных классификаций. Развитие новых технологий, материалов и художественных приемов расширяет границы жанров и форм текстильного творчества, что требует гибкого и адаптивного подхода к типологизации. Разнообразие культурных и региональных традиций создает множество локальных вариантов и направлений, которые сложно свести к единой системе.

Анализом витебского художественного текстиля занималась Н.С. Лисовская,

которая, изучив основные его особенности, сделала акцент на многообразии его формальных решений и технологических приемов. С учетом ее исследований предлагается подход к выявлению типологии Витебского художественного текстиля по следующим категориям: *взаимодействие с пространством, технологическая обусловленность, характер формообразования.*

Взаимодействие с пространством в художественном текстиле определяет характеристику формы произведения и ее отношение к окружению. В соответствии с этим признаком предлагается разделение художественного текстиля на: *плоскостной текстиль, текстильную скульптуру и текстильную инсталляцию.*

С учетом специфики формообразования, сложившейся в витебской текстильной среде, плоскостной текстиль целесообразно дифференцировать на *двухмерный* и *трехмерный*. В двухмерных работах мастера Витебской школы раскрывают художественный замысел в плоской композиции, достигая пластической выразительности. Деформация создается через особенности плетения, термообработку, лоскутную технику, скручивание, многослойность, что придает поверхности рельефность, ритм и динамику. Важную роль играет взаимодействие композиции с физическими свойствами материала — текстурой, плотностью, гибкостью, что усиливает эффект изменения под воздействием света и воздуха. Такие подходы характерны для ряда работ: «Четыре дома» Н.Н. Манцевич, «Творцы дорог» Н.О. Кимстач, «Калыска для нябес» Т.И. Маклецовой. Трехмерный текстиль, активно развиваемый Витебской школой, представляет собой синтез декоративной плоскости и объемной структуры. Художники сочетают рельефность и пластичность с каркасной основой, используя вышивку, плетение, валяние, что придает текстилю подвижность и позволяет создавать сложные светотеневые эффекты и ощущение глубины. В качестве примера можно привести произведения «Десять» Н.Н. Манцевич, «Моя-твоя поляна» С.А. Оксинь, «Метаморфозы» В.А. Каплан.

В контексте анализа Витебской школы целесообразно установить типологическое разделение плоскостного текстиля двухмерных и трехмерных форм на три категории: *монументальный, камерный* и *мини-текстиль*. Это позволяет выявить пространственные, пластические и концептуальные особенности произведений, формировавшихся в рамках локальной художественной традиции.

Монументальный текстиль представлен работами большого формата; он ориентирован на активное взаимодействие с окружающим пространством — архитектурной и природной средой, зрительским восприятием. Витебская школа текстиля продемонстрировала ориентацию на масштабность как форму творческого высказывания уже в 1980–1990-х годах. Произведения мастеров этой школы, относящиеся к монументальному текстилю, характеризуются высоким уровнем композиционной проработки, выразительной пластикой и значительным эмоциональным воздействием, обусловленным крупномасштабностью и их активной интеграцией в архитектурный и природный контексты. Среди них можно выделить гобелены «У лес кладуцца цені» Н.С. Лисовской, «Васіль Быкаў» С.А. Баранковской, «Тишина» Г.А. Фалея, триптих «Экологические связи» С.П. Врублевской, триптих «Экология» Т.П. Лисицы, «Компромисс» Т.А. и Ю.В. Руденко и др.

Камерный текстиль, развивавшийся в рамках витебской традиции, часто выступает носителем личностных нарративов мастера, где внимание к мелким деталям способствует передаче эмоциональных и субъективных состояний. В отличие от монументальных объектов, ориентированных на дистанционное восприятие, камерный текстиль Витебщины предполагает близкое взаимодействие: возможность рассматривания под различными углами и детального изучения фактуры и текстуры материала. В произведениях камерного формата значимую роль играют оптические эффекты. Примерами камерного текстиля являются работы «Золото дня» Е.Н. Крукович, «Капли на снегу», «Слезы. Мора. Кругі» Н.В. Коньковой, «Ушедшим» Н.С. Лисовской.

Мини-текстиль в практике витебских художников раскрывает выразительные возможности малого формата. Часто используются вышивка, ткачество, коллаж, авторская стёжка, микроплетение, дополняемые экспериментами с материалами и технологиями, включая 3D-печать. Размерные ограничения (до 20×20 см) усиливают смысловую и эстетическую насыщенность, а также требуют высокой точности и мастерства. На сегодняшнем этапе развития витебского художественного мини-текстиля можно выделить два основных направления: *объектный* и *интерактивный*, которые отражают развитие авторских подходов, базирующихся на интеграции традиционных текстильных техник с современными концептуальными поисками. *Объектный мини-текстиль* воспринимается как автономное художественное произведение,

выходящее за пределы утилитарного функционала и обладающее символическим и эмоциональным содержанием. Как правило, данные объекты представлены малыми мягкими скульптурами и авторскими украшениями. *Интерактивный мини-текстиль*, напротив, ориентирован на активное участие зрителя. К этому типу относятся трансформируемые композиции и объекты, способные менять форму — складываться, разворачиваться, раскрываться в процессе взаимодействия. Среди представителей данного направления выделяются художники, чья профессиональная деятельность тесно связана с витебским художественным текстильным образованием и локальной художественной средой: С.А. Оксинь («Побудь со мной», «Пачакай. Давай пагутарым!»), Н. Храмцова («Небо, деревья, поля»), Н.С. Лисовская («Тайна леса»), Т.И. Маклецова («Наружу»), Е.Н. Крукович («Воздух весны»).

В структуре пространственных решений, присущих Витебской школе, особое место занимает *текстильная скульптура* — форма, объединяющая особенности текстиля и трехмерной пластики. Данные произведения взаимодействуют с окружением и зрителем, выходя за рамки традиционных жанров и приближаясь к современным формам визуального искусства и инсталляции. Витебскую текстильную скульптуру можно классифицировать по принципу формообразования на *мягкую* и *каркасную*, что обусловлено конструктивными особенностями, способами моделирования объема и характером взаимодействия материала с пространством. *Мягкая текстильная скульптура* формируется без использования жесткого внутреннего каркаса. Объем создается за счет физических и пластических свойств текстильных материалов — их способности к драпировке, наполнению, сворачиванию и трансформации. В качестве основ применяются гибкие материалы: текстильные волокна, пряжа, войлок, синтепон, шерсть, вата, поролон и иные наполнители. Такие объекты отличаются динамичностью и органичностью формы, изменчивостью в зависимости от условий экспозиции, а также часто связаны с темами памяти, телесности и субъективного опыта. В противоположность мягкой пластике *каркасная текстильная скульптура* основывается на твердой конструкции, формирующей объем и обеспечивающей неподвижность. Текстильные материалы в данном случае выступают в роли внешней оболочки, покрытия или конструктивного элемента, интегрированного в каркас из металла, дерева или пластика. Витебская художественная

традиция поражает гармоничным сочетанием каркасной структуры и мягкой текстильной поверхности, что способствует достижению выразительной пластической целостности. К числу наиболее оригинальных произведений текстильной скульптуры, созданных в русле Витебской школы, можно отнести работы «Певица» С.А. Оксинь, «Лесной дом», «Папараць-кветка» Н.С. Лисовской, «Между небом и водой» Е.Н. Крукович, «Когда пошел снег» Т. Козик.

Развитие в рамках Витебской школы художественного текстиля получила *текстильная инсталляция*, представляющая собой форму пространственного художественного решения, в которой текстиль используется как основной выразительный материал. Она ориентирована на визуальное, тактильное и эмоциональное взаимодействие со зрителем, вовлекающее его в художественное пространство, трансформирующее архитектурную среду. Текстильные инсталляции, создаваемые витебскими художниками, включают масштабные композиции, основанные на использовании натянутых, подвесных, трансформируемых конструкций, нередко строятся с учетом конкретных архитектурных и световых условий для усиления эффекта присутствия и погружения в художественное поле. Типологию текстильных инсталляций Витебской школы можно представить с позиции определения структурной организации и уровня вовлеченности зрителя: *это локальные, пространственные и интерактивные формы. Локальная текстильная инсталляция* обладает жесткой привязкой к архитектурным поверхностям — стенам, полу или потолку, включает элементы выхода в трехмерное пространство, например, в виде свисающих, свернутых или натянутых форм, частично взаимодействующих с архитектурой. *Пространственная текстильная инсталляция* — самостоятельная трехмерная композиция, формируемая подвесными, натянутыми или трансформируемыми текстильными конструкциями, которые структурируют окружающее пространство. Такие инсталляции не имитируют скульптурные объемы, а создают собственную художественную среду, зависящую от точки зрения наблюдателя. Витебская школа выделяется использованием многоуровневых структур и материалов, формированием сложных визуальных и тактильных эффектов, что демонстрируют инсталляции «Малако мрояў. Інверсія» Т.И. Маклецовой и С.А. Баранковской, «Нити», «Листопад» Г.А. Фалей. *Интерактивная текстильная инсталляция* представляет собой гибридную

форму, в которой текстиль выступает не только как средство оформления пространства, но и как предмет прямого взаимодействия со зрителем через прикосновения, движение, свет, звук или перформативные действия. В настоящее время это направление находится на начальной стадии развития в данном регионе.

В рамках Витебской школы художественного текстиля, ввиду стремления к синтезу традиционных ремесленных практик и экспериментального авторского подхода, особую значимость приобретает технологическая составляющая. В современной практике представителей Витебской школы выделяются три основные технологические модели: *классическая, полиморфная и инновационная. Классическая технологическая модель* базируется на традиционных методах использования текстильных материалов: ткачества, вышивки, аппликации, валяния, росписи по ткани и др. Применяются натуральные материалы (хлопок, лен, шерсть, шелк), что обеспечивает создание цельных художественных работ с выраженной фактурой. Несмотря на опору на исторически сложившиеся техники, витебские художники интерпретируют их в нынешнем художественном варианте, демонстрируя потенциал трансформации ремесленной традиции. *Полиморфная технологическая модель* характеризуется интеграцией традиционных техник с современными техническими средствами, это расширяет спектр выразительных возможностей. В рамках указанной модели применяются разнообразные виды волокон — как натуральные, так и синтетические, реализуется принцип слоистости, комбинируются текстильные и нетекстильные материалы, что приводит к формированию сложной и пластически насыщенной поверхности. Творческие эксперименты включают цифровую и фотопечать по ткани, авторские аппликации и объемные структуры. *Инновационная технологическая модель* представляет собой самостоятельное направление, характеризующееся приданием текстильных свойств материалам, изначально не относящимся к традиционной текстильной сфере, например, создание складчатой или драпированной поверхности, имитации тканевой структуры и фактуры металлическими пластинками, модульными элементами из пластика, керамики, нитей стекловолокна и т.д. К таким экспериментам можно отнести работы «Hande hoch» В.А. Некрасовой, «Наномир» Н.С. Лисовской.

В Витебской школе художественного текстиля принципиальное значение уделяется вопросам текстуры: текстиль рассматривается

как материал с высокой степенью сенсорной и художественной вариативности, способный передавать сложные эмоциональные, пространственные и символические значения. В творческой практике выделяются три основные группы текстурных поверхностей — *гладкие, фактурные и рельефные*, каждая из которых обладает специфическими выразительными возможностями. *Гладкая текстура* характеризуется ровной и однородной поверхностью, в которой акцент смещен в сторону цвета, пятна и линий, формируемых посредством разнообразных техник. В рамках Витебской школы гладкие поверхности часто создаются с использованием традиционного ткачества и современных видов батика, ручной и цифровой росписи по ткани, а также шелкографии. *Фактурная текстура* формируется посредством многослойных приемов, комбинирования материалов с различной плотностью и структурой, а также внедрения элементов коллажа, ручного плетения, валяния, вышивки и узелковых техник. Особое значение в витебской традиции имеет авторская техника «на просвет», широко применяемая в гобелене. Этот прием основан на преднамеренном пропуске утка в отдельных зонах полотна, что приводит к обнажению основы и формированию участков с частичной прозрачностью. В контексте витебского текстиля техника «на просвет» представляет отдельный пласт художественных образов, связанных с темами пустоты, воздуха, света и внутреннего пространства. К примерам работ в подобной технике можно отнести произведения «Город-сад. Новополюцку посвящается», «Кустодии-стражи» Н.С. Лисовской, «Гуляем», «Вегетация синего» Т.И. Маклецовой. *Рельефная текстура* предполагает активное трехмерное моделирование

поверхности с включением объемных и пластически оформленных элементов. В рамках Витебской школы художественного текстиля рельефные композиции формируются посредством приемов драпировки, гофрирования, интеграции вышивки, аппликации, а также использования дополнительных материалов, часто органического происхождения, воспроизводящих формы природы, ландшафта или биоморфных структур.

Заключение. Предложенная типология художественного текстиля Витебской школы не претендует на универсальность, но отражает многоаспектность и вариативность витебского художественного текстиля, сочетающего ремесленные традиции с экспериментом, и определяет ключевые направления и принципы художественного мышления, сложившиеся в Витебске как важном центре текстильного искусства. Она позволяет структурировать анализ произведений, выявить связи между формой, техникой и авторской интенцией, а также проследить развитие школы в контексте современного искусства. Данная модель типологизации способствует более точному осмыслению художественной специфики Витебской школы и может служить основой для дальнейших исследований в области современного текстильного искусства.

ЛИТЕРАТУРА

1. Уваров, В.Д. Таписсерия как модель общих закономерностей развития мирового искусства / В.Д. Уваров // Дизайн и технологии. — 2017. — № 59(101). — С. 22–29.
2. Цветкова, Н.Н. Объемно-пространственные формы текстиля в искусстве XX–XXI вв. (к проблеме появления и развития феномена «пластического взрыва»): автореф. ... дис. д-ра искусствоведения: 5.10.3 / Цветкова Наталия Николаевна; Рос. гос. ун-т им. А.Н. Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство). — СПб., 2024. — 41 с.

Поступила в редакцию 10.09.2025

УДК 792.077:94“1941/1945”(476)

Отражение темы Великой Отечественной войны в творчестве детских любительских театральных коллективов Беларуси первой четверти XXI века

Дорожинская А.А.

Учреждение образования «Белорусская государственная академия искусств», Минск

Тема Великой Отечественной войны занимает значимое место в творчестве детских любительских театральных коллективов Беларуси. Данная тема затрагивает не только этапы истории, но и личные судьбы, воспоминания, ценности патриотизма и братства. Спектакли, посвященные трагическим страницам отечественной истории, помогают молодому поколению лучше понять и осмыслить прошлое Родины. Используя драматургию, основанную на реальных событиях, театральные коллективы воссоздают героизм и страдания людей во время войны. Такие постановки часто включают в себя элементы образовательной программы, что способствует формированию у детей и молодежи чувства уважения к истории и культуре своей страны.

Участие в спектаклях позволяет детям развивать актерские навыки, находить новые формы самовыражения и работать в команде, что является важным аспектом их личностного роста. Необходимым элементом театрального искусства выступает патриотическое воспитание. Через искусство дети учатся ценить мир и независимость, а также понимать, какую цену за это заплатили предыдущие поколения. Театральные коллективы используют различные формы и жанры — от традиционных драм до современных интерпретаций, что делает тему войны доступной и понятной для молодежи.

Ключевые слова: Великая Отечественная война, детские театральные коллективы, детское творчество, любительский театр Беларуси.

(Искусство и культура. — 2026. — № 1(61). — С. 48–52)

The Reflection of the Theme of the Great Patriotic War in the Work of Children Amateur Theater Groups in Belarus in the Early 21st Century

Dorozhinskaya A.A.

Education Establishment “Belarusian State Academy of Arts”, Minsk

The theme of the Great Patriotic War occupies an important place in the work of children’s amateur theater groups in Belarus. This theme touches not only on historical events, but also on personal fates, memories, and the values of patriotism and brotherhood. Performances dedicated to the tragic pages of Belarusian history help the younger generation to better understand and comprehend the history of their country. Using dramaturgy based on real events, theater groups recreate the heroism and suffering of people during the War. Such productions often include elements of academic curriculum, which helps to instill in children and young people a sense of respect for the history and culture of their country.

Participation in theatrical productions allows children to develop their acting skills, find new forms of self-expression, and work in a team, which is an important aspect of their personality growth. An important element of theatrical art is patriotic education. Through art, children learn to appreciate peace and independence, as well as to understand the price their ancestors paid for it. Theatre groups use various forms and genres: from traditional dramas to modern interpretations, which makes the themes of war accessible and interesting to young people.

Key words: the Great Patriotic War, children’s theater groups, children’s creativity, amateur theater in Belarus.

(Art and Cultur. — 2026. — № 1(61). — P. 48–52)

Адрес для корреспонденции: e-mail: anastasiyaad@mail.ru — А.А. Дорожинская

Тема Великой Отечественной войны в творчестве детских театральных коллективов Беларуси, несмотря на большое количество постановок и их высокий художественный уровень, пока не получила детального отражения в театроведческой литературе нашей страны. Источниками могут служить публикации фактографического характера: в средствах массовой информации, прежде всего региональных. Регулярно появляются материалы об удачных спектаклях, отмеченных дипломами конкурсов и фестивалей, привлекающих интерес и внимание зрителей, а также широкой общественности. Но эти публикации, как правило, не содержат глубокого анализа постановок. Для формирования научного подхода к данному явлению следует использовать методологические разработки, содержащиеся в театроведческих трудах. Исследование В. Зимина рассматривает специфику и трансформацию детского театра с целью установления общих тенденций, определяющих его развитие [1]. Еще один источник по теме нашей статьи — диссертация Л. Соломахиной, прослеживающая как отражены события Великой Отечественной войны в русской драматургии, с акцентом на анализ поэтики драмы и творческой индивидуальности писателей [2].

Цель работы — раскрытие ключевой роли спектаклей, посвященных Великой Отечественной войне, в формировании осознанности у молодого поколения и осмысления уроков прошлого, определение наиболее перспективных и успешных художественных решений и анализ данного тематического направления в репертуарной стратегии детских любительских театральных коллективов в целом.

Театр как зеркало героического прошлого. В период военных действий потребность в театральных постановках резко возросла, поскольку люди остро нуждались в том, чтобы наблюдать на сцене проявления героизма тех, кто отстаивал страну. В годы Второй мировой в СССР было написано большое количество пьес: 350 в нескольких актах и 600 в одном акте. Советская эпоха обогатила нас значительным количеством произведений драматического искусства, среди которых выделяются «Рядовые», «Трибунал», «Возвращение в Хатынь», «Бабье царство» и многие другие. Сегодня влияние темы Великой Отечественной войны на детей отражается в их понимании исторической памяти и патриотизма. С каждым годом количество очевидцев, свидетелей тех страшных событий уменьшается, и для современной молодежи важно сохранить

память о прошлом: об истории, о героизме, потерях и победах. Эта память передается через учебные программы, музейные экспозиции, фильмы, воспоминания родных, а также театральные постановки. Необходимо интегрировать изучение истории войны в образовательный процесс не только на уровне фактов, но и как урок человечности, важности сохранения мира и уважения к ветеранам. В произведениях юных любительских театральных коллективов Беларуси тема Второй мировой войны занимает значимое положение. Это направление охватывает не только ход истории, но и личные истории, воспоминания, идеалы патриотизма и единства. Спектакли, посвященные событиям Великой Отечественной войны, позволяют подрастающему поколению глубже вникнуть в прошлое своей родины и понять его суть. Используя пьесы, основанные на подлинных событиях, самодеятельные театры воссоздают подвиги и муки людей в годы военного лихолетья. Подобные представления зачастую интегрированы в образовательный процесс, способствуя укреплению у детей и подростков почтения к истории и культуре своего государства. Участвуя в театральных постановках, юные актеры совершенствуют собственные таланты, открывают новые способы выражения и учатся работать сообща, что весьма важно для их становления как личностей. Патриотическое наставление — ключевой компонент театрального искусства данной тематики.

Театральные воспоминания: Беларусь и война в постановках детей. Отечественные детские любительские театральные коллективы ставят различные спектакли на тему Великой Отечественной. Вот некоторые из них: «Сын полка» — спектакль, основанный на повести В. Пикуля, рассказывающий о судьбе молодого солдата и его пути на фронте; «Дети войны» — постановка по мотивам произведений Н. Ишковой, отражающая детские воспоминания о войне, о тяжелой доле детей, о том, как война повлияла на их жизнь; «На линии фронта» — спектакль по книге Ю. Авдеенко, который повествует о буднях солдат на фронте, их дружбе, мужестве и страхе; «Блокадная книга» — спектакль, отражающий судьбы людей в блокаде Ленинграда через призму детских воспоминаний, постановка опирается на книгу — документальные хроники жизни окруженного немцами города, произведение написано в соавторстве Д. Граниным и А. Адамовичем и основано на воспоминаниях и дневниках сотен блокадников. Одной из любимых постановок на белорусских сценах стала повесть

Б. Васильева «А зори здесь тихие». Наиболее значимые — это работы кукольно-драматической студии «Галактика» и театра «Ступени» (Дзержинск). В спектакле «А зори здесь тихие» от «Галактики» роль старшины Федота Васкова исполняет руководитель А. Абрамович, очень высокий фактурный актер с тонкой душевной организацией. На его фоне воспитанницы коллектива кажутся еще более хрупкими, юными и беззащитными, а психологически точная игра Александра Юлиановича с первых сцен усиливает чувство неизбежного трагизма.

Следует признать, детские любительские театральные коллективы применяют разнообразные формы и стили: от классических драм до новаторских интерпретаций, стремясь охватить широкий спектр эмоций и интеллектуальных запросов публики. Классические постановки переосмысливаются в современном контексте, находя новое прочтение и вызывая резонанс у зрителя XXI века. Режиссеры и актеры ищут способы сделать вечные темы более понятными и близкими сегодняшней аудитории, используя современные технологии и сценические решения. В то же время не боятся разрушать традиционные каноны и предлагать совершенно новое видение проблематики. Здесь можно встретить элементы перформанса, интерактивные спектакли. У многих любительских коллективов в репертуаре фигурируют пластические миниатюры («Майская малитва» — драматическая миниатюра детского образцового театрального коллектива «Смолярики»), литературно-музыкальные композиции. Например, постановка «Обелиск» с участием 5 мальчиков и 5 девочек из образцового театрального коллектива «Сюрприз» г. Минска дважды побеждала на городском конкурсе «Здравствуй, мир!». Или «Агитбригада 44 года» из 8 актеров трижды праздновала победу на городских конкурсах, а постановка «Хатынь» «ожила» на сцене центра «Контакт» в День памяти спаленных деревень. Эти номера аккумулируют разные искусства, интегрируя музыку, танец, визуальные эффекты и даже цифровое искусство в театральное представление. Образцовый театр «Маски» создал цикл видео художественного слова, куда вошли рассказ «Memento mori» Я. Брыля в исполнении В. Красуцкой, отрывок из поэмы «Реквием» Р. Рождественского в исполнении О. Подчиненовой, «Та война отгремела много весен назад» Ю. Друниной в исполнении Р. Сороки. Основной целью детского любительского театрального коллектива является создание захватывающего и запоминающегося опыта для зрителя — через

эмоциональный отклик: чтобы заставить задуматься над важными вопросами и в то же время развлечь, вдохновить. Эффективное использование сценографии, костюмов, света и звука, а также актерское мастерство играют ключевую роль в достижении этой цели.

Некоторые коллективы имеют в репертуаре и авторские спектакли. Например, авторский спектакль-элегия «45 минут» в постановке Ю. Богославской при академии мюзикла Н. Романовой «Р.Е.В.Ю.». Вдохновленная посещением мемориального комплекса «Красный Берег», режиссер задумала спектакль «о детях войны, их мечтах и надеждах, посвященный теме защиты детей независимо от времени и места событий» [3]. Действие представления разворачивается в наши дни. Учащиеся школы отправляются на экскурсию в агрогородок Красный Берег, где располагается мемориальный комплекс, созданный в память обо всех детях войны, погибших и пострадавших. В ходе экскурсии рассказ проводника о трагических событиях незаметно переносит их в прошлое. Так завязывается действие спектакля «45 минут».

Данную тему раскрывает и Н. Малашкевич, руководитель и режиссер образцового театрального коллектива «Дебют» Крупского центра детского творчества. Всё, что узнала об этом месте, она рассказала своим воспитанницам из объединения по интересам, которые поддержали идею постановки. Сценарий к спектаклю режиссер написала на одном дыхании [4]. Вообще, для образцового театра «Дебют» тема войны представляется одной из наиболее значимых в репертуаре. Здесь поставлены спектакли «В небе ночные ведьмы» о девушках-летчицах по мотивам мемуаров Р. Ароновой; «Блокадные новеллы» по книге советского писателя О. Шестинского, включающей рассказы о людях родной земли, прошедших нелегкие испытания; «А зори здесь тихие» по повести Б. Васильева. Спектакль «Освенцим. Записки из мертвого дома» поставлен на основе мемуаров узницы Освенцима, писательницы К. Живульской «Я пережила Освенцим». Это история о шести девушках. У каждой была своя жизнь, полная радости и планов. Сейчас же каждый день у всех одинаковый — страшный, жестокий, голодный, холодный. Вокруг колючая проволока, эсэсовцы, побои, унижения, тяжелейшая изнурительная работа, крематорий, в нескольких метрах ежедневно расстреливают, сжигают живьем людей, проводят нечеловеческие опыты над заключенными. Кто-то умирает сам от голода и болезней. Идут дни, недели, месяцы, а ужас не прекращается.

«Интересно, мы сами умрем или нас убьют?» — постоянно задаются вопросом девушки [5].

Драматический спектакль «Анна Франк» построен на чтении монологов из дневника Анны Франк — еврейской девочки-подростка, одной из жертв Холокоста. На 13-летие Анне подарили альбом, который позже стал ее дневником. Во время войны семья Анны спасалась от преследований нацистов, два года жила в подпольном убежище. Там Анна и записывала в дневник все свои чувства и переживания — любовь, ненависть, страх, надежду. Здесь ужас от фашистов, которые били и пинали ногами евреев, не щадя при этом женщин и детей, издевались и убивали. Здесь рассказ о родителях и сестре, о своей нации, о мальчике, который ей так нравился. Анна попала в концлагерь, а дневник остался в убежище. Его сохранила местная жительница, которая передала отцу девочки — единственному выжившему из семьи. Анна умерла от тифа, не дожив несколько месяцев до Победы. В спектакле задействованы девять юных артисток — М. Пригожаева, М. Косабуцкая, Я. Селицкая, Л. Комарова, В. Вусик, В. Вилуха, В. Могилина, А. Молосай, С. Лисицкая. Они все исполняют главную роль — Анну Франк, свою ровесницу, которая навсегда осталась подростком. Режиссер Н. Малашкевич понимала, что современные подростки далеки от страшных событий, им трудно представить себя на месте детей войны, поэтому при подготовке к спектаклю она много рассказывала, объясняла, воспитанницы смотрели анимационный фильм «Где Анна Франк?» — всё это помогло им проникнуться мыслями главной героини и сыграть на высоком уровне свои роли [6]. «Анна Франк» — история стремительно-го взросления, попытка осознать природу ненависти потерявшего равновесие мира глазами подростка — сквозь проблемы прощания с детством, первой влюбленности, непонимания близкими; стремление отмотать страницы дневника как ленту кинофильма — от финала к началу, попробовать наперекор року и судьбе увидеть простую девочку, с ее мечтами о будущем, страхами и надеждами. Спектакль получился трогательным, эмоциональным, передающим весь спектр чувств [7]. Постановки Натальи Малашкевич, руководителя и режиссера коллектива, отличаются обилием сценического движения, слаженной работой актерского ансамбля, прекрасным чувством сценической площадки. Ее спектакли наделены «работающей» вертикалью мизансцен, яркой лексикой тела,

интересными пристройками, атмосферой и созданием точной ленты образов. Причем, все эти средства художественной выразительности гармонично связаны друг с другом.

Постановки, посвященные Великой Отечественной войне, выполняют исключительную роль в детском театральном творчестве и служат инструментом сохранения исторической памяти. Для современного молодого поколения такие спектакли важны как средство формирования осознанности, патриотизма и понимания ценности мира. Детские театральные коллективы используют разнообразные формы: драматические и кукольные спектакли, пластические миниатюры, литературно-музыкальные композиции, видеопроекты; часто ставят произведения по известным книгам и документальным источникам: («А зори здесь тихие», «Блокадная книга», «Дневник Анны Франк» и др.). Театральные постановки служат средством передачи памяти о героизме, страданиях и семейных историях войны. Участие детей в спектаклях развивает актерские навыки, коллективную работу и способствует личностному росту.

Лучшие постановки демонстрируют высокий художественный уровень и эффективное вовлечение детей в осмысление темы. Для постановок на тему Великой Отечественной задействуются динамичная пластика, работа ансамбля, сценическая выразительность и адаптация сложных тем (Холокост, концлагерь, блокада) для юных исполнителей.

Заключение. Тема Великой Отечественной войны занимает значительное место в творчестве детских любительских театральных коллективов Беларуси. Эта тема затрагивает не только этапы родной истории, но и личные судьбы, воспоминания, ценности патриотизма и братства. Спектакли, отражающие трагические события отечественной истории, помогают подрастающему поколению лучше понять и осознать недавнее прошлое. Используя драматургию, основанную на реальных событиях, театральные коллективы воссоздают героизм и страдания людей во время войны. Такие постановки часто включают в себя элементы образовательной программы, что способствует формированию у детей и молодежи чувства уважения к истории и культуре своей страны.

Участие в спектаклях позволяет детям развивать актерские навыки, находить новые формы самовыражения и работать в команде, что является важным аспектом их личностного роста. Необходимым элементом театрального искусства выступает патриотическое воспитание. Через искусство дети учатся

ценить мир и независимость, а также понимать, какую цену за это заплатили предыдущие поколения. Театральные коллективы используют различные формы и жанры — от традиционных драм до современных интерпретаций, что делает тему войны доступной и понятной для молодежи.

Таким образом, детские любительские театральные коллективы часто выполняют важную социальную и культурную функцию. Они поднимают острые социальные вопросы, способствуют развитию диалога в обществе, сохраняют и популяризуют культурное наследие.

ЛИТЕРАТУРА

1. Зимин, В.Д. Тенденции развития театра детей как явления искусства: дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.09 / Зимин Виктор Дмитриевич; Акад. переподгот. работников искусства, культуры и туризма. — М., 2005. — 142 л.
2. Соломахина, Л.П. Великая Отечественная война в русской драматургии 1945–1980-х годов. Поэтика драмы. Творческая индивидуальность: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01 /

Соломахина Людмила Петровна; Моск. пед. ун-т. — М., 2001. — 224 л.

3. Музыкальный спектакль-элегия «45 минут» / Р.Е.В.Ю.: [сайт]. — URL: <https://revu.by/muzykalnyj-spektakl-elegiya-45-minut> (дата обращения: 26.09.2024).

4. Гринь, С. Юные актеры объединения по интересам «Дебют» удивляют впечатляющими постановками / С. Гринь // Крупскі веснік: [сайт]. — 2017. — URL: <https://krupki.by/index.php/obshchestv/5252-yunye-aktery-ob-edineniya-po-interesam-debyut-udivlyaet-vpechatlyayushchimi-postanovkami> (дата обращения: 16.10.2024).

5. Гара, И. Состоялась премьера спектакля театра «Дебют» Крупского ЦДТ / Инна Гара // Крупскі веснік: [сайт]. — 2022. — URL: <https://krupki.by/index.php/glavnoe/17965-sostoyalas-premera-spektaklya-teatra-debyut-krupskogo-tsdt> (дата обращения: 27.09.2024).

6. Гара, И. Спектакль театра эстрадных миниатюр «Дебют» Крупского ЦДТ удостоен высшей награды / Инна Гара // Крупскі веснік. — 2024. — 24 марта. — С. 3.

7. Члены Правления международного общественного объединения «Взаимопонимание» посмотрели и высоко оценили спектакль «Анна Франк» театра эстрадных миниатюр «Дебют» / Крупский центр детского творчества: [сайт]. — 2024. — URL: <https://krupki.by/index.php/obshchestv/5252-yunye-aktery-ob-edineniya-po-interesam-debyut-udivlyaet-vpechatlyayushchimi-postanovkami> (дата обращения: 18.09.2024).

Поступила в редакцию 25.09.2025

УДК 004:7.01:130.2

Цифровые технологии в искусстве: смена эстетической парадигмы

Свечникова Е.В.

*Государственное научное учреждение «Институт философии
Национальной академии наук Беларуси», Минск*

Исследователь рассматривает влияние цифровых технологий на искусство, анализирует актуальное состояние генеративного искусства, разнообразие творчества нейросетей в цифровой живописи, скульптуре, литературе, музыке; вводит в научный оборот понятие «цифровая смерть автора», которое отражает современную коллизию с определением авторства и оригинальности художественных произведений в комбинаторном творчестве искусственного интеллекта, использующего образцы — образы, стили, композиционные структуры — из сокровищницы всей мировой культуры.

В статье освещен ряд существенных изменений в искусстве, обусловленных внедрением цифровых технологий: упрощение творческого процесса, усиление креативной активности масс, гибридизация искусств, появление нечеловеческого субъекта творчества. Поскольку в творчество вовлекаются нечеловеческие субъекты — от микроорганизмов до механизмов — и в рамках генеративного искусства человек и искусственный интеллект выступают в качестве коллективного автора (киберавтора), сделан вывод о происходящей в современной культуре смене парадигм, становлении постгуманистической аксиологической и эстетической парадигмы.

В работе раскрываются последствия актуальных тенденций в культуре и искусстве: цифровизация творчества автора и исполнителя свидетельствует о постгуманистическом векторе развития современной эстетики и арт-практик.

Ключевые слова: искусство, цифровое искусство, искусственный интеллект, нейросеть, генеративное искусство, киберавтор, авторство, цифровая смерть автора, сайенс-арт (Art & Science), постгуманизм, эстетика.

(Искусство и культура. — 2026. — № 1(61). — С. 53–57)

Digital Technologies in Art: Change in Aesthetic Paradigm

Svechnikova E.V.

*State Scientific Institution “Institute of Philosophy
of the National Academy of Sciences of Belarus”, Minsk*

The author examines the influence of digital technologies on art, shows the current state of generative art, the diversity of creativity of neural networks in digital painting, sculpture, literature, music; introduces into scientific circulation the concept of “The Digital Death of the Author”, which reflects the modern conflict with the definition of authorship and originality of works of art and the practice of combinatorial creativity of artificial intelligence, using samples — images, styles, compositional structures — from the treasury of the entire world culture.

Адрес для корреспонденции: e-mail: infiles7@mail.ru — Е.В. Свечникова

The article shows a number of significant changes in art caused by the introduction of digital technologies: simplification of the creative process, activation of creative activity of the masses, hybridization of the arts, emergence of a non-human subject of creativity. Since a non-human subject is involved in creativity — from microorganisms to mechanisms — and within the framework of generative art, man and artificial intelligence act as a collective author (cyber author), this reflects the paradigm shift characteristic of modern culture, the formation of a post-humanistic axiological and aesthetic paradigm.

The article reveals the consequences of current trends in culture and art: digitalization and massification of creativity; scientization of art; digitalization of the author and performer — which generally reflects the posthumanistic vector of development of modern aesthetics and art practices.

Key words: art, digital art, artificial intelligence, neural network, generative art, cyber author, authorship, digital death of the author, science art (Art & Science), posthumanism, aesthetics.

(Art and Cultur. — 2026. — № 1(61). — P. 53–57)

Рождается новая цифровая эстетика, новые произведения изобразительного искусства создаются вне устоявшихся эстетических и этических канонов. Этот процесс является частью более масштабного процесса формирования постгуманистической аксиологической парадигмы. Этим обусловлены актуальность и необходимость научного исследования парадигмальных сдвигов в культуре и искусстве.

Методы исследования: общенаучные — анализ и синтез, сравнительный; частнонаучный — историко-генетический метод. Также в работе используются системный и аксиологический подходы. Теоретической базой исследования являются работы А.А. Деникина, Н.К. Хейлс, К. Фанкхаузера, в которых проанализированы развитие цифрового искусства и его основные эстетические принципы.

Цель работы: выявление парадигмальных сдвигов в современной эстетической парадигме. Цель исследования обусловила решение главной задачи — выявление влияния цифровых технологий на эстетические ценности и искусство сегодня.

Цифровая смерть автора. Новые цифровые технологии влияют на искусство, эстетические нормы, творческий процесс и художественное восприятие. Можно констатировать, что в наше время понятие «смерть автора» приобретает новый смысл. Для разграничения с идеей Р. Барта, постулировавшего независимость автора от конечного смысла (смыслов) произведения, назовем это явление «цифровая смерть автора», под которой подразумевается *утрата авторского начала произведениями, сгенерированными нейросетями*. Нейросети, вариативные математические модели, учатся на многочисленных примерах — произведениях изобразительного искусства и литературы, созданных человечеством. Нейросети обращаются к сокровищнице культуры, их творчество комбинаторно. Получается, что у новых цифровых произведений нет конкретного автора — происходит переработка образов коллективной культурной памяти. И чем больше будет база

данных (а значит, сюжетов, образов, структур, композиций, шаблонов), чем большие временные пласты визуальных и пространственно-временных искусств будут охвачены, тем больше нейросетевое творчество будет общечеловеческим, сродни многотысячелетнему фольклору и иному традиционному народному творчеству. Различие будет лишь в том, что инварианты будет отбирать не народ на протяжении веков, а искусственный интеллект, и за гораздо более краткие сроки.

Цифровые технологии в искусстве.

Цифровая литература. Размывание авторского начала в творчестве совершается постепенно. Развитие технологий повлияло на творческий процесс и коммуникацию автора с читателями. Так, в последние десятилетия стала развиваться так называемая сетература (литература, существующая в сети Интернет), относящаяся к цифровой или дигитальной литературе (electronic literature, digital literature) и обладающая такими чертами, как нелинейность, поливариантность, гипертекстовость и мультимедийность. Авторы стали создавать произведения как в одиночку, так и коллективно, вместе с читателями. Происходит делегирование авторской воли читателям, которые могут выбирать те или иные сюжетные линии, тех или иных персонажей, дописывать произведение. Одним из ранних подобных произведений стал экспериментальный электронный интерактивный роман «Сердце машины» («The Heart of the Machine», 1986, проект Фортнера Андерсона и Яна Феррье), в написании которого участвовали читатели, присылая свои автобиографии для обогащения образов персонажей [1, с. 200].

С появлением генеративных произведений искусства произошла замена субъекта творчества: вместо человека художественные тексты, музыку, картины и скульптуры (преимущественно цифровые) стали создавать нейросети. Участие человека ограничилось написанием промпта, предоставлением референсов (при необходимости) и отбором результатов.

Генеративная литература долго пробивала себе дорогу. Одно из первых произведений, написанных компьютером, появилось в 1959 г.: математик Тео Лутц сгенерировал с помощью компьютера Zuse Z22 стохастический нерифмованный текст на основе 40 слов из романа Ф. Кафки «Замок» [2]. Это был образец комбинаторной литературы, произведение, созданное из случайных комбинаций слов на основе определенных правил (например, правило, согласно которому сказуемое должно идти после подлежащего). Результатом были подобные строки: «Не каждый вид близок. Ни одна деревня не опаздывает. Замок свободен а каждый фермер далеко» («GJNICHT JEDER BLICK IST NAH. KEIN DORF IST SPAET / EIN SCHLOS IST FREI UND JEDER BAUER IST FERN») [2]. Множество последующих экспериментов с текстами, обрабатываемыми и создаваемыми компьютерными программами, опиралось на принцип комбинаторности, что предопределило их авангардную эстетику.

В 1980-х гг. была разработана первая компьютерная программа, которая могла создавать и редактировать гипертекстовые литературные произведения — Storyspace (авторы Д.Д. Болтер, Д.Б. Смит и М. Джойс) [3]. С помощью этой программы было написано первое в мире электронное гипертекстовое интерактивное произведение — роман М. Джойса «полдень, история» («afternoon, a story»), 1987: так была воплощена идея произведения, меняющегося с каждым прочтением [3]. Storyspace явилась моделью человеческого разума, строящего ассоциации, логические схемы и нарративы.

Ко второму десятилетию XXI в. возможности компьютерных программ сильно возросли, что привело к росту сложности и качества генерируемых машинами художественных произведений. В последние годы написаны *романы* (например, роман «1 the Road» («Дорога № 1»), созданный Gonzo AI в 2017 г. на основе различных корпусов текстов — поэтических, фантастических и др. (эксперимент в США провел Росс Гудвин)), *рассказы* (сборник «Пытаясь проснуться» написан в 2022 г. российским писателем Павлом Пепперштейном и нейросетью ruGPT-3, обученной на творчестве русских писателей и самого соавтора нейросети), *стихи* (сборник поэзии «阳光失了玻璃窗» («Солнечный свет потерял стеклянное окно»), сгенерированный нейросетью XiaoIce в 2017 г. в Китайской Народной Республике), *песни* (музыкальный альбом «Нейронная оборона», 2016 г. — тексты

песен, написанные нейросетью, обрабатывали Алексей Тихонов и Иван Ямщиков — и альбом «Thriving Machine», 2021 г., созданный нейросетью SymFormer, разработанной компанией SberDevices, Российская Федерация). Искусственный интеллект реконструировал симфонию и дописал оперу на основе имеющихся фрагментов нотных записей: Симфонию № 10 Л. ван Бетховена создал обученный на произведениях великого композитора искусственный интеллект («Beethoven X — The AI Project», Германия, 2021 г.), оперу П.И. Чайковского «Мандрагора» воссоздала нейросеть SymFormer в 2025 г. (это творческий проект композитора П.Ю. Дранги), при этом ИИ был использован для создания сценографии (нейросеть Kandinsky) и либретто оперы (нейросеть GigaChat). В 2023 г. с помощью программного обеспечения и специального оборудования компании Sandvik была создана «Невозможная скульптура», в которой ИИ объединил стилистические особенности работ пяти известных скульпторов разных веков, от XV до XX (Микеланджело Буонаротти, Огюста Родена, Кете Кольвиц, Котаро Такамуры, Аугусты Сэвидж).

Отметим ряд последствий внедрения новых технологий в культуру и, в частности, в арт-практики. Первое существенное изменение — частичное *упрощение творческого процесса*. Цифровые технологии становятся важным инструментом, расширяющим возможности профессионалов, облегчая такие процессы, как обработка материала (текста, изображения, звука) и выявление алгоритмов, моделей, структур, стереотипов, принципов создания произведения. Искусственный интеллект облегчает проведение анализа уже имеющегося материала для создания новых произведений и автоматизирует сложный аналитико-творческий процесс.

Цифровизация и частичная автоматизация творчества влекут за собой второе существенное изменение в креативных индустриях. Внедрение технологии искусственного интеллекта способствует *массовизации творчества*: люди, не имеющие профессионального образования, могут писать песни с помощью нейросетей Boomy, Mubert, Riffusion, Suno AI, Udio и многих других; создавать иллюстрации, дизайнерские работы с помощью Шедеврума, Craiyon, Midjourney, Scribble Diffusion, Stable Diffusion 3.5; генерировать видео с помощью Fliki, Fusion Brain AI, Gen-3 Alpha, Hailuo AI, Kaiber AI, Kling AI, Pika; писать художественные тексты с помощью ChatGPT, DeepSeek, Perplexity и др. Развитие

технологий стимулирует *креативную активность масс*. Однако вовлечение в творчество людей без соответствующей теоретической и практической подготовки, без достаточно высокой эстетической культуры означает, что будет множиться количество арт-продукции не слишком высокого эстетического качества, поскольку отбор полученных результатов (вариантов произведений, создаваемых нейросетями согласно текстовым инструкциям-промптам пользователя) будут вести дилетанты.

Третье существенное изменение — *процесс тотальной гибридизации*: происходит гибридизация жанров, стилей, видов искусства, субъектов творчества, слияние искусства и науки, искусства и технологии.

Цифровое искусство — продукт *гибридизации искусств*. Точно описывает этот процесс Н. Хейлс: «... поскольку электронная литература обычно создается и исполняется в контексте сетевых и программируемых медиа, она также опирается на мощные инструменты современной культуры, в частности, на компьютерные игры, фильмы, анимацию, цифровое искусство, графический дизайн и электронную визуальную культуру» [4].

Человеческий и нечеловеческий субъекты творчества. Новые технологии создания произведений повлияли на сущностные аспекты искусства, включая эстетические и коммуникативные. Изменилось содержание понятий «авторство» и «оригинальность», поскольку нейросети стали соавторами людей, и теперь автор промпта и нейросеть выступают как *коллективный творец, киберавтор*, под которым мы подразумеваем не только создателя цифрового контента для цифровой среды, а *объединение человеческого и нечеловеческого субъектов творчества*. При этом материал для алгоритмизированного, комбинаторного творчества предоставляет вся мировая культура.

Отметим, что в современном искусстве не только автор, но и исполнитель дигитализирован. Так, с помощью программного обеспечения «Vocaloid», воспроизводящего человеческое пение и пишущего музыку в различных стилях, создано несколько вокалоидов (от слов «вокал» и «андроид») — виртуальных певцов, исполняющих десятки тысяч музыкальных произведений различных жанров. Также в современном кинематографе используются цифровые клоны известных актеров; существуют цифровые дикторы и цифровые актеры озвучки.

В рамках направления «био-арт» (разновидность сайенс-арта) для создания изображений и музыки применяются бактерии, а также нейроны головного мозга животных:

произведения создают *нечеловеческие субъекты творчества* — микроорганизмы, клеточные структуры и нейророботы. Так мы выходим на постгуманистическую перспективу: из искусства практически устраняется человеческий компонент, человек как автор, происходит размывание границ между создателем и инструментом.

Исследователи творчества, основанного на компьютерных технологиях, констатируют процесс изменения искусства и эстетических критериев. Так, американский литературовед Н.К. Хейлс пишет: «...практики, тексты, процедуры и процессуальная природа электронной литературы требуют новых критических моделей и новых способов восприятия и интерпретации произведений» [4].

Новая цифровая эстетика. Возможно, настает эра новой художественности, эра отказа от старой эстетики. Цифровые художники уходят от перфекционизма классической эпохи, не стремясь создать идеальную композицию, идеально красивую форму; в целях избегания эффекта механистичности используют в качестве приема неточность, случайность, искажение, визуальный и аудиальный шум. В изобразительном искусстве и графическом дизайне достаточно широко распространилась эстетика безобразного, хаоса, гранжа, панка, глитча как запланированной ошибки, дефекта и бесформенности. В музыке также формируется эстетика, основанная на намеренной некачественности, ошибке как проявлению человеческого, в отличие от машинного, компьютерного, идеального [5, с. 38–39; 6].

Произведение может создаваться не ради эстетического впечатления, а для физических ощущений (например, возникающих под воздействием электростатического поля, образованного генераторами и трансформаторами, из которых состоит инсталляция); художественный объект может иллюстрировать физический закон и представлять собой его модель; может создаваться с целью обучения животных новым мыслительным операциям и нетипичному поведению.

Слияние науки и искусства. Происходит *эстетизация науки и технологии*. Новое искусство гибридизируется с наукой, отказывается от эстетических целей классического и неклассического искусства, но сохраняет давно известные принципы: «удивлять», «вовлекать», «взаимодействовать». Произведение искусства все еще остается сообщением, но в рамках эстетики прошлого оно недешифруемо.

Особенно ярко процесс слияния науки и искусства проявляется в таком направлении, как Art&Science (science art, сайенс-арт, научное искусство). Здесь человек выступает со-творцом с машиной (в том числе и компьютером) и иными биологическими видами. Цель творчества — показать некие аспекты человеческой деятельности, которые раньше не могли относиться к сфере эстетики и творчества, но были предметом научного изучения, и часто этот показ находится вне рамок художественного. Художник является исследователем или имитирует процесс научного исследования; организует диалог с реципиентом с помощью современных технологий, привлекая внимание к актуальным вопросам сегодняшних дней или научным проблемам, заходя на проблемное поле физики, биологии, медицины. Компьютер как инструмент создает произведение, в то время как автор (соавтор) экспериментирует с алгоритмами, моделями и вводит переменные данные. Зритель тоже может влиять на процесс посредством интерфейсов, различных технических устройств, погружаться в звуковую атмосферу арт-эксперимента или наблюдать процесс изнутри. То есть реципиент становится участником арт-проекта. Надо сказать, что в этом направлении искусства (Art&Science) постоянно присутствует «игра»: творец примеряет на себя маску физика, математика, биолога, использует лабораторные инструменты, технические устройства, биоматериалы и микроорганизмы. Но, в отличие от настоящей науки, эксперименты художников, как правило, не продвигают науку вперед, как не развивали ее эксперименты Стеларка (С. Аркадиу), вживившего себе третье ухо в предплечье, или Кристиана Бёка (С. Bök), с помощью технологии редактирования генома (CRISPR) изменившего ДНК бактерии, чтобы зашифровать стихотворение (проект «The Xenotext»).

Заключение. Современное искусство изменяется вместе с эстетическими принципами создания и восприятия художественного произведения. Оно интерактивно и инновационно, отражает общекультурную тенденцию к сциентизации. В сайенс-арте используются научные подходы, методы, инструменты для создания арт-объектов и формирования художественного высказывания, что позволяет синтезировать художественное творчество и научное исследование. Искусство сегодня может быть цифровым, сетевым, алгоритмическим.

В настоящее время постепенно меняется представление о прекрасном и безобразном, в искусстве открывается постгуманистическая перспектива с технологическими инновациями, альтернативными анатомическими конструкциями, альтернативными творцами (искусственным интеллектом, нечеловеческими биологическими видами). Новая эстетическая парадигма предполагает изменение представлений о субъекте творчества, трансформацию интеракции творца и реципиента, эстетических критериев и появление новых эстетических категорий.

ЛИТЕРАТУРА

1. Funkhouser, C. Prehistoric digital poetry: an archaeology of forms, 1959—1995 / C. Funkhouser. — Tuscaloosa: The University of Alabama Press, 2007. — 376 p.
2. Lutz, T. Stochastische Texte / T. Lutz // ZKM | Center for Art and Media Karlsruhe. — URL: <https://zkm.de/en/artwork/stochastische-texte> (date of access: 30.07.2025).
3. Barnet, B. Machine Enhanced (Re)mindings: the Development of Storyspace / B. Barnet // Digital humanities quarterly. — 2012. — Vol. 6, № 2. — URL: <https://dhq.digitalhumanities.org/vol/6/2/000128/000128.html> (date of access: 04.08.2025).
4. Hayles, N.K. Electronic Literature: What is it? / N.K. Hayles // 2007. — Vol. 1.0, January 2. — URL: <https://eliterature.org/pad/elp.html> (date of access: 04.08.2025).
5. Деникин, А.А. Постцифровая эстетика в арт-практиках цифрового искусства / А. А. Деникин // Обсерватория культуры. — 2017. — Т. 14, № 1. — С. 36–45.
6. Cascone, K. The Aesthetics of Failure: Post-Digital Tendencies in Contemporary Computer Music / K. Cascone // Computer Music Journal. — December 2000. — Vol. 24, № 4. — P. 12–18. — DOI: 10.1162/014892600559489 (date of access: 27.11.2024).

Поступила в редакцию 14.08.2025

Язык как феномен культуры

Салеева М.В.

Белорусский государственный университет, Минск

Статья посвящена философскому анализу языка как особого феномена культуры, проблеме соотношения языка и мышления в контексте современных научных дискуссий. Автор выявляет онтологию единства языка и мышления, преодолевая редукционистские трактовки языка как простого инструмента коммуникации или отражения внешней реальности. В работе предлагается междисциплинарный подход, синтез идей классической немецкой философии (В. Гумбольдт), гуманитарной традиции (А.А. Потебня) и интуитивизма (Б. Кроче) с данными современных гуманитарных исследований. Обосновывается позиция, согласно которой язык не сводится к своей коммуникативной функции. Доказано, что язык обладает триединством, базирующимся на природном, социальном и, главное, духовном началах. Показано, что мышление носит дихотомический характер, включает как рационально-логический, так и эмоционально-интуитивный компонент. Язык выступает не только продуктом, но и активным инструментом культуры, формирующим национальное сознание и «языковую картину мира». Специфика человеческого языка заключается в его способности выражать внутренний мир субъекта и сакральный опыт поколений, что делает его феноменом духа, не сводимым к формальным алгоритмам.

Ключевые слова: язык и мышление, философия языка, лингвокультурология, духовное начало, картина мира, коммуникация, когнитивные функции.

(Искусство и культура. — 2026. — № 1(61). — С. 58–62)

Language as a Phenomenon of Culture

Saleyeva M.V.

Belarusian State University, Minsk

The article offers a philosophical analysis of language as a distinctive cultural phenomenon and examines the relationship between language and thought in the context of contemporary scholarly debates. The author identifies the ontological grounds for the unity of language and thought, overcoming reductionist conceptions of language as a mere instrument of communication or a reflection of external reality. The article proposes an interdisciplinary approach that synthesizes ideas from classical German philosophy (W. von Humboldt), the Russian humanities tradition (A.A. Potebnia) and intuitivism (B. Croce) with findings from contemporary humanities research. It substantiates the claim that language cannot be reduced to its communicative function. It is demonstrated that language possesses a threefold nature grounded in natural, social and, above all, spiritual foundations. Thought is shown to have a dichotomous character that comprises both rational-logical and emotional-intuitive components. Language is presented not only as a product but also as an active instrument of culture that shapes national consciousness and the “linguistic picture of the world”. The specificity of human language lies in its capacity to express the inner world of the subject and the sacred experience of generations, which makes it a phenomenon of spirit irreducible to formal algorithms.

Key words: language and thought, philosophy of language, cultural linguistics, spiritual dimension, worldview, communication, cognitive functions.

(Art and Cultur. — 2026. — № 1(61). — P. 58–62)

Проблема соотношения языка и мышления давно стала классической и уже при первоначальном подходе к ней переросла границы языкознания как науки. Этой проблемой занималась философия, ныне на нее претендует еще культурология и ее новое «отделение» — лингвокультурология.

С XIX века (со времен В. фон Гумбольдта) гуманитарная наука не слишком далеко продвинулась ни в определении сущностной природы языка (в целом, обобщенном

виде), ни в прояснении степени автономности языка от мыслительных процессов в контексте современных нейробиологических открытий.

Сопоставление языка и мышления, рассматриваемое в классической форме в XIX веке В. фон Гумбольдтом и получившее марксистскую интерпретацию в формуле «язык есть непосредственная действительность мысли», сегодня требует переосмысления в свете междисциплинарного

синтеза когнитивных наук, нейрофилософии и лингвокультурологии.

Сегодня исследования функциональной асимметрии мозга достаточно убедительно демонстрируют, что мышление не сводится к логико-вербальным операциям левого полушария, но включает пространственно-образные, эмоциональные и интуитивные компоненты, связанные с правым полушарием и не находящие прямого отражения в языке. Открытия в области бессознательного (от З. Фрейда и К.Г. Юнга до современной когнитивной психологии) показывают, что значительная часть психических процессов протекает вне сферы вербализуемого сознания. В то же время стремительное развитие нейросетевых языковых моделей парадоксальным образом обнажает границы формализации языка: искусственный интеллект успешно воспроизводит синтаксические структуры, но оказывается беспомощным перед феноменами смысла, контекста, иронии, метафоры — то есть именно тех аспектов, которые А.А. Потебня связывал с «внутренней формой слова», а Б. Кроче — с духовно-интуитивной природой языка.

Особый интерес вызывает рассмотрение этой проблемы в контексте лингвокультурологии, демонстрирующей, что язык не является нейтральным посредником между мыслью и реальностью, но активно участвует в конструировании «картины мира» — концепция В. фон Гумбольдта о «языковом мировидении». В современных условиях вопрос о духовной природе языка перестает быть схоластическим и становится критически важным для понимания механизмов сохранения культурной идентичности.

Сегодня лингвокультурология (Ю.С. Степанов, В.В. Воробьев, В.А. Маслова) убедительно показывает, что в языке кристаллизуется не только понятийная система народа, но и его эмоциональный опыт, система ценностей, религиозные интуиции, эстетические предпочтения — весь тот комплекс, который можно обозначить как духовное измерение, понимаемое не в теологическом, а в культурно-антропологическом смысле как синтез познавательного (истина), этического (добро), религиозного (вера) и эстетического (красота) начал.

Цель исследования — рассмотреть концепцию духовной природы языка как особого посредника между сознательными и подсознательными уровнями мышления и культурно-исторической традицией, сопоставив классические идеи В. фон Гумбольдта, А. А. Потебни и Б. Кроче с данными современной науки и гипотезой лингвистической относительности.

Проблема отождествления языка и мышления в марксистской традиции. Восточнославянская гуманитарная традиция почти весь XX век развивалась под сильным влиянием положений о языке К. Маркса и Ф. Энгельса. Они фиксируют взаимодействие языка и сознания таким образом: «Язык также древен, как и сознание; язык есть практическое, существующее и для других людей и лишь тем самым существующее также и для меня самого, действительное сознание». Далее К. Маркс и Ф. Энгельс утверждают: «...Подобно сознанию, язык возникает лишь из потребностей, из настоятельной необходимости общения с другими людьми» [1, с. 29].

В доктрине Н.Я. Марра, долгое время официальной, фактически отождествлялись сознание и язык, что вело к упрощенному представлению: содержательная структура языка — это и есть структура общественного сознания. Между тем объем сознания существенно шире актуального мышления: в него входят чувственные образы, переживания, установки, интенции, значительная часть которых не сводится к логическим операциям и не исчерпывается вербализованной мыслью.

Дихотомия мышления: рациональное и эмоциональное. Открытие З. Фрейда, К.Г. Юнга и целых направлений современной психологии наглядно свидетельствует о том, что язык принадлежит также и сферам бессознательного и подсознательного. Сам характер мышления двойственен, дихотомичен.

Познавательная активность человека, которая лежит в основе мышления, не может быть направлена только на отражение внешней реальности. Мышление может быть логически оформленным (как правило, это наиболее наглядно представлено в познавательном процессе, где органично рождается мысль). Но есть эмоционально окрашенное мышление, особенно ярко проявляющееся в религиозных отношениях (в проявлениях веры) и в художественно-образном процессе.

В XX веке существенную коррекцию в природу мышления вносят феноменология (с идеей интенциональности), аналитическая философия с ее абсолютизацией формально-логических закономерностей мышления, интуитивизм и экзистенциализм, исследующие соотношение рационального и эмоционального в мышлении. Таким образом, проблема мышления не может интерпретироваться столь однозначно, как это было в XIX веке, она имеет кроме рационального основания (связанного с головным мозгом) и определенный эмоциональный субстрат.

Об этом говорят и новейшие исследования. Так, Е. Яхнин утверждает, что «без эмоций в качестве критерия оптимизации вариативное мышление невозможно» [2, с. 35]. Автор, исходя из современной естественнонаучной методологии, утверждает, что гомункулус управляет процессом мышления.

Но еще более интересными представляются дефиниции сознания и мышления. Сознание — это способность или свойство нашего мозга создавать действительные и виртуальные представления... мышление — это логически связанные (эволюционно выработанной программой) ветвящиеся последовательности представлений [2, с. 37].

Несовпадение единиц мысли и единиц языка. Принято считать, что связь языка с реальной действительностью осуществляется через мышление. Это предполагает определенное единство языка и мышления, которое опять-таки получило четкое обоснование в известном положении классиков марксизма: «Язык есть непосредственная действительность мысли» [1, с. 448].

Отождествление понятий сознания и мышления не может привести к позитивному результату. От обратного это доказал известный лингвист Н. Марр, в чьей доктрине эти понятия не дифференцировались, что на практике привело к отождествлению содержательной структуры языка с сознанием. В реальности объем сознания существенно отличается от конкретного процесса мышления. Ибо сознание — это не только совокупность умственных и чувственных образов, но еще и процесс переживания их, не только в мыслительном действии, но и в форме «чувственного созерцания». Такое современное понимание сущностной природы человеческого сознания предоставляет достаточно большую переменную шкалу для его выражения, в том числе в языковом отношении.

Еще в 30-х годах прошлого века выдающийся психолог Л. Выготский в работе «Мышление и речь» замечал: «Течение и движение мысли не совпадают прямо и непосредственно с развертыванием речи. Единицы мысли и единицы речи не совпадают. Один и другой процессы обнаруживают единство, но не тождество. Они связаны друг с другом сложными переходами, сложными превращениями» [3, с. 13]. Язык как феномен культуры представляет собой весьма сложное явление, поскольку в нем выражается (порой одновременно) и сознательное, и подсознательное (и элементы бессознательного, так или иначе находящие отражение в сознании).

Достаточно конструктивной нам видится позиция лингвистов — авторов коллективной монографии «Роль человеческого фактора в языке: язык и картина мира», в которой утверждается, что «наряду с отражением социальной функции язык выступает феноменом, отображающим законы природы» [4, с. 3].

Это и в самом деле так. Язык, в известной степени, строится на природе человека. Последняя, с нашей точки зрения, имеет три фундаментальных базовых основания: природное, ибо человек также «дитя природы» (Ф. Энгельс), социальное и духовное. Но, наряду с природным, социальным (на котором надстраиваются общественные функции языка) не менее важным фактором выступает духовное начало в языке. На этом настаивал Вильгельм фон Гумбольдт, выдающийся немецкий философ и лингвист, основатель Берлинского университета. Так, в своей работе «О различии строения человеческих языков и его влияние на духовное развитие человеческого рода» он утверждал: «...Язык есть как бы внешнее проявление духа народа; язык народа есть его дух... Язык представляет собой непрерывную деятельность духа, стремящуюся превратить звук в выражение мысли» [5, с. 10].

Концепция «духовной природы» языка. Духовное начало является базисной составляющей сущностной природы человека. Разумеется, не в классическом (религиозном) смысле, а в русле современного научного гуманитарного взгляда, где духовное понимается как синтез знания, веры (в историко-культурологическом ключе), добра (этическое) и красоты (эстетическое). При этом генезис духовного видится (в рамках научного знания) в духовном опыте тысяч поколений людей, который генетически концентрируется и в людях XXI века. Думается, что и законы долгого эволюционного развития языка тоже, в известной степени, генетически обусловлены. Здесь мы вновь можем обратиться к наследию В. Гумбольдта, в частности, к его идее «языкового мировидения». «Разные языки, — утверждал ученый, — это не различные обозначения одного и того же предмета, а разные видения (Ansichten) его... Путем многообразия языков непосредственно обогащается наше знание о мире и то, что нами познается в этом мире; одновременно расширяется для нас и диапазон человеческого существования» [5, с. 9].

Здесь речь идет о «языковом мировидении» и «языковом сознании народов». Это становится возможным только в том случае, если язык понимается как сложный, неоднозначно трактуемый организм, осуществляющий

коммуникацию между внешним миром и внутренним миром человека. Сочетание слов, которые существуют в национальном языке, несут на себе не только движение мысли предыдущих поколений, но побуждают к осмыслению их и современных представителей данного народа (этноса). В то же время национальное языковое «видение» не закрывает пространство для общения с другими языками и через них с культурами других народов. Ибо в этих «других» языках (особенно развитых) также соблюдается накопленный баланс между мышлением и языком, между рефлексивным отражением окружающего мира и внутренней речью человека, оценивающего этот мир и, в свою очередь, выдвигающего на первый план свои собственные потребности и интересы. Здесь сказываются не только гносеологические или, как любят выражаться лингвисты, когнитивные возможности языка.

Язык являет собой уникальный феномен культуры. Он одновременно выступает и в качестве продукта культуры, и в качестве ее инструмента. В этом плане он также соотносится с мышлением: оба феномена культуры одновременно и автономны, и взаимозависимы. В современном словаре когнитивных терминов под концептом, в русле когнитивного лингвистического видения, понимается не только «оперативная содержательная единица памяти, ментального лексикона, концептуальной системы и языка мозга, всей картины мира, отраженной в человеческой психике», но и единица универсального «синтаксиса человеческих мыслей» [6, с. 90].

Таким образом, в лингвистической картине мира необходимыми компонентами могут выступать не только лексические, но и синтаксические структуры. Это наглядно подтверждает предположение, что язык обладает не только отражательной способностью и служит, следовательно, отражением (вернее, выражением в словесной форме) мысли, но ему присуще и собственное создание смысла сообщения. Физиологически это обуславливается различием деятельности полушарий человеческого мозга. «Установлено, — пишет О. Ким, — что активность левого полушария преимущественно связана с логико-словесным типом мышления и постижением мира, а правого — с пространственно-образным. При переработке информации левое полушарие анализирует предметы по индуктивному (от частного к общему) принципу, а правое — по дедуктивному (от общего к частному)» [7, с. 74].

Язык, разумеется, имеет обратную связь с сознанием, но не является простым

отражением его. Кроме того, что в нем находят достаточно адекватные выражения ощущения и восприятия, он еще и фиксирует представления, закрепляя их в памяти. И, в отличие от мышления, строящегося на понятийной системе, язык может представлять реальность в целостности, то есть, опираясь не только на рациональные, но и на эмоциональные компоненты. На это обстоятельство особое внимание обращал выдающийся восточнославянский исследователь XIX века А.А. Потебня. В своей фундаментальной работе «Мысль и язык» он довольно тонко для своего времени пишет о соотношении мышления и языка: «...область языка далеко не совпадает с областью мысли. В середине человеческого развития мысль может быть связана со словом, но в начале она, по-видимому, еще не доросла до него, а на высокой степени отвлеченности покидает его» [8, с. 68].

Язык свойственен только человеку, и он по природе своей не является физиологическим явлением (его нельзя выводить из инстинкта). Он как бы дополняет мышление, но и не исходит непосредственно из сознания, а из всего духовного потенциала, которым обладает язык. При этом ученый пророчески утверждает, что «язык есть переход от бессознательности к сознанию» и связывает законы его образования и развития с «душевной деятельностью» людей. А.А. Потебня различает язык чувства и язык мысли.

Все положения мыслителя (если принять во внимание время, когда были написаны эти строки) поражают своим новаторством. И внутренние истоки языка, угадываемые исследователем в звуке, и созидательные возможности самого языка, порой при помощи чувства приобретающие суверенную интенцию, и, наконец, понимание значения слова (в русле современной философской науки — аксиологический взгляд на проблему).

Более того, тонко понимаемое искусство (особенно поэзия), мыслитель видит определенную связь между языком и искусством; поэтому его дефиниция художественного произведения представляет собой синтез трех моментов (внешней формы, внутренней формы и содержания), результат бессознательного творчества, средство развития мысли и самосознания [8, с. 190].

В XX веке, во время становления постклассической науки (доктрина В.С. Степина), взгляд на соотношение мышления и языка приобрел новое измерение. Особенно в этом плане получило яркое выражение в западноевропейской философии направление интуитивизма.

Итальянский философ Бенедетто Кроче уже в первой своей всемирно известной книге «Эстетика как наука о выражении и как общая лингвистика» (1902) четко определил: «по своему происхождению язык является духовным созданием» [9, с. 149].

Полемизируя с редукционистскими трактовками, он разделяет мысли о духовной природе языка со своим современником, филологом-гебраистом Франческо Шербо (1849–1927), который утверждает: «язык имеет духовные, а не фонетические законы; ...Язык — дело духа: разум, воля, память, внимание, воображение объясняют, и только они, его возникновение» [10, с. 183].

Б. Кроче предлагает понимать язык прежде всего как интуитивно-образное выражение: интуиция (или воображение) — первоначальный духовный факт, от которого и происходит язык, и который, более того, сам является языком» [9]. Логический рассудок, по его мысли, вторичен по отношению к этой первичной интуитивной экспрессии.

Концепции Потемни и Кроче, при всех различиях, сходятся в признании духовной автономии языка: в нем закрепляется не только рациональное знание, но и дорефлексивный опыт, интуитивные схемы мира, эстетическое и ценностное отношение к действительности.

Заключение. В свете современных исследований кажется доказанной диалектическая природа языка, а предлагаемые ранее односторонние трактовки этого сложного явления недостаточно раскрывают его комплексную природу. Необходимо рассматривать язык как результат длительной исторической эволюции, «кристаллизацию» опыта предыдущих поколений. Он не возникает спонтанно, а наследуется как культурное достояние (традиция), формирующее сознание индивида. Одновременно язык выступает активным деятельным началом. Это «орган» культуры, с помощью которого не только передается информация, но и осуществляется самопознание народа, фиксируются ценности и создаются новые смыслы.

В современной науке актуален триединый подход к генезису языка, чисто материалистические или социологические объяснения на современном этапе себя исчерпали. Безусловна биологическая предпосылка

в функционировании языка и мышления, однако она не является определяющей. Язык необходим для общения и взаимодействия людей в социуме, но и социальная функция не исчерпывает всей его сущности.

Многие современные исследователи в области философии и психологии выводят духовное начало на первый план, и автор эту идею полностью разделяет. Опираясь на идеи В. Гумбольдта и А. Потемни, можно утверждать, что язык — это, прежде всего, «деятельность духа», способность выражать внутренний мир человека, его чувства и интуиции. Именно духовный компонент отличает человеческий язык от сигнальных систем животных и делает его способным к созданию высокой культуры и искусства.

Язык нельзя рассматривать только как средство общения, так игнорируется его роль в формировании мысли (внутренняя речь) и сохранении уникальной картины мира. Язык обладает автономностью, он не просто «обслуживает» мышление, но и фиксирует эмоциональный опыт; структурирует восприятие реальности; выражает национальное своеобразие и «языковое сознание». Коммуникация — это лишь внешнее проявление языка, тогда как его внутренняя суть заключается в духовном взаимодействии и смыслопорождении. Необходимо учитывать этот фактор при построении современных лингвистических теорий и моделей.

ЛИТЕРАТУРА

1. Маркс, К. Сочинения: в 50 т. / К. Маркс, Ф. Энгельс. — М.: Политиздат, 1955. — Т. 3. — 650 с.
2. Яхнин, Е.Д. Эмоции и мышление / Е.Д. Яхнин // Вопросы философии. — 2022. — № 2. — С. 33–38.
3. Баранникова, Л.И. Введение в языкознание: учеб. пособие / Л.И. Баранникова; предисл. В.Е. Голдина. — Изд. 2-е, доп. — М.: Книжный дом «Либроком», 2010. — 387 с.
4. Роль человеческого фактора в языке: язык и картина мира: кол. монография / отв. ред. Б.А. Серебренников. — М.: Наука, 1988. — 216 с.
5. Гумбольдт, В. Избранные труды по языкознанию: пер. с нем. / В. фон Гумбольдт; общ. ред. Г.В. Рамишвили. — М.: ОАО ИГ «Прогресс», 2000. — 400 с.
6. Краткий словарь когнитивных терминов / Е.С. Кубрякова [и др.]; под общ. ред. Е.С. Кубряковой. — М., 1996. — 245 с.
7. Ким, О.Г. Беседы о жизни языка / О.Г. Ким. — Алма-Ата, 1989. — 112 с.
8. Потемня, А.А. Эстетика и поэтика / А.А. Потемня. — М.: «Искусство», 1976. — 613 с.
9. Кроче, Б. Эстетика как наука о выражении и как общая лингвистика / Б. Кроче. — М.: Intrada, 2000. — 160 с.
10. Croce, B. Problemi di estetica e contributi alla storia dell'estetica italiana / B. Croce. — Bari: Laterza, 1910. — 528 p.

Поступила в редакцию 08.12.2025

УДК 378.016:004.92:004.8

Особенности разработки учебно-методического обеспечения курса «Компьютерная графика в искусственных нейронных сетях»

Глуцук Д.П., Надворная В.В.

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

В данной статье затрагивается актуальный вопрос обучения студентов работе с современными технологиями в процессе компьютерно-графической подготовки. Обосновывается необходимость включения учебного курса по компьютерной графике в искусственных нейронных сетях в программу подготовки в области художественного образования и дизайна. Указывается на наличие проблемных сторон использования технологий искусственного интеллекта. Рассмотрены основные способы работы с изображениями посредством промптов: генерация новых изображений, их комбинирование, дорисовка или исправление элементов изображения и др. Авторы делают акцент на том, какие материалы ими были разработаны в рамках проведения исследования — проект учебной программы, рукопись учебно-методического пособия и каталог изображений. Достаточно подробно раскрыто содержание программы предлагаемого учебного курса. При разработке практических заданий одним из ключевых принципов является содействие повышению уровня владения текстовым описанием изображения, его характеристик и других данных, поскольку грамотное владение письменной речью, умение формулировать и визуализировать мысли весьма важны для будущего педагога, художника и дизайнера.

Ключевые слова: компьютерная графика, искусственные нейронные сети, художественное образование, композиция, учебный курс, промпт, технологии искусственного интеллекта, методика преподавания.

(Искусство и культура. — 2026. — № 1(61). — С. 63–67)

Features of the Development of the Academic and Methodological Provision for Computer Graphics in Artificial Neuron Networks Course

Glushchuk D.P., Nadvornaya V.V.

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

This article discusses the current issue of teaching students to work with modern technologies in the process of computer graphics education. It substantiates the need to include a computer graphics academic course in artificial neural networks in the curriculum of training in the field of art education and design. It points out the negative aspects of using artificial intelligence technologies. The article discusses the main ways of working with images using prompts: generating new images, combining them, adding or correcting image elements, etc. The author points out which materials were developed as part of the research — the curriculum, the manuscript of the academic and methodical manual, and a catalog

Адрес для корреспонденции: e-mail: glushchukdp@vsu.by — Д.П. Глуцук

of images. The content of the proposed course curriculum is discussed in considerable detail. When developing the content of practical assignments, one of the key principles is to promote the development of textual descriptions of images, their characteristics, and other data, as competent written communication, the ability to formulate and visualize thoughts, are very important for would-be teachers, artists, and designers.

Key words: computer graphics, artificial neural networks, art education, composition, academic course, prompt, artificial intelligence technologies, teaching methods.

(Art and Cultur. — 2026. — № 1(61). — P. 63–67)

В мире стремительно развивающейся сферы цифровых технологий, где информация является одним из главных ресурсов прогресса, нейронные сети постепенно становятся необходимым инструментом для анализа и интерпретации данных. Искусственные нейронные сети (ИНС) — это математические модели, созданные по аналогии с биологическими нейронными сетями. Они способны обучаться, адаптироваться к новым условиям и обрабатывать большие объемы информации. Благодаря этим свойствам ИНС стали универсальным средством для решения разнообразных задач и находят применение во многих сферах жизни и деятельности человека.

Данная тенденция определяет необходимость включения современных технологий в содержание образовательных программ по компьютерной графике. Сегодня подготовка специалистов в области художественно-педагогического образования уже не может считаться полноценной без наличия у студентов навыков генерации и обработки изображений с помощью технологий искусственного интеллекта. Благодаря своим практически безграничным возможностям, они внедрены во многие графические редакторы и стали неотъемлемой частью профессионального инструментария дизайнеров, художников и педагогов.

Актуальность проведения исследования в обозначенной области обусловлена несколькими факторами. Во-первых, бурное развитие технологий искусственного интеллекта определяет потребность в специалистах, имеющих профессиональные компетенции в области работы с ИНС в художественном образовании. Во-вторых, в настоящее время имеется дефицит разработанных и апробированных на практике учебно-методических комплексов, которые бы системно сочетали в себе обучение основам компьютерной графики с изучением принципов работы в ИНС для создания и обработки изображений.

Цель статьи — разработать содержание учебно-методического обеспечения и логику преподавания учебного курса по компьютерной графике для освоения студентами принципов работы в искусственных нейронных

сетях, применяемых в изобразительном искусстве и дизайне.

Современная компьютерная графика является собой область, охватывающую широкий спектр цифровых технологий, начиная от простых растровых редакторов и заканчивая сложными системами трехмерного моделирования и виртуальной реальности.

В соответствии с классическим подходом можно установить следующие виды компьютерной графики:

- двумерная графика. Она подразделяется на растровую, векторную и фрактальную. Растровая графика — это прежде всего фотореалистичные изображения, которые состоят из массива пикселей (цифровые рисунки, фотографии, отсканированные изображения и т.п.). Построение векторной графики происходит на базе математических уравнений. При этом создаются объекты и изображения, которые можно масштабировать без потери качества. Фрактальная графика использует математические фракталы, которые представляют собой самоподобные геометрические формы. Основное свойство фракталов заключается в том, что они сохраняют свою структуру при любом масштабе;

- трехмерная графика. 3D-графика — это создание искусственных предметов и персонажей, их анимация и совмещение с реальными предметами и обстановкой. Одной из ее особенностей является возможность моделировать все условия трехмерной сцены, например такие как освещение, точка зрения на объект, его габариты относительно других объектов и т.д. [1].

Существуют десятки типов нейронных сетей. Их принято классифицировать по таким критериям, как характер обучения, тип входной информации, настройка весовых коэффициентов и архитектура. По архитектуре, или принципу построения, их разделяют на перцептроны, нейросети прямого распространения, рекуррентные ИНС, сверточные и генеративные нейронные сети [2]. Бурное развитие генеративно-состязательных сетей (англ. Generative Adversarial Networks) обусловило значительный прорыв в области создания уникальных изображений, текстуры,

анимации и видеороликов на основе обучающей базы данных. Стоит отметить, что в некоторых исследованиях выделяются также относительно новые типы — комбинированные ИНС и нейросети-трансформеры.

В настоящее время мы являемся свидетелями того, что интеграция нейронных сетей в область изобразительного искусства воздействует на сущность творческого процесса и предоставляет принципиально новые инструменты и методы создания работ. Однако в то же время существуют вопросы, связанные с использованием технологий искусственного интеллекта. Среди ключевых аспектов в этой области можно выделить определение степени истинного вклада человека или искусственного интеллекта в создание произведений современного искусства, соблюдение юридических принципов авторского права, многочисленные случаи фальсификации информации, манипулирование визуальным контентом и негативное влияние на репутацию популярных личностей и государственных служащих.

ИНС позволяют взаимодействовать с изображениями разными способами. Все многообразие решаемых задач можно условно разделить на следующие:

- генерация новых изображений на основе текстового запроса (промпта) — ключевая функция практически любой нейросети;
- комбинирование изображений. В некоторых ИНС есть возможность использования изображения в качестве шаблона для стиля и переноса его на другое изображение. Это позволяет создавать множество вариантов одной работы в различных стилистических, отображать объект в разных ракурсах, создавать коллажи и т.п.;
- дорисовка или исправление элементов изображения — функция, в которой за основу берут уже готовое изображение и к нему генерируют фон или изменяют отдельные элементы в зависимости от замысла;
- дополнительные техники. Сюда можно отнести увеличение качества изображения, удаление шумов или фона, добавление специальных эффектов и др.

Методологические основы учебного курса. В основе разработки любого учебного материала лежит изучение нормативных документов, включая образовательные стандарты, учебные планы и учебно-методические пособия. Данные документы определяют структуру, содержание учебного материала, в том числе базовые профессиональные компетенции, которые должны быть сформированы у студентов в процессе обучения.

В рамках нашего исследования мы провели детальный анализ учебных планов специальностей «Художественное образование», «Дизайн предметно-пространственной среды» и учебных программ по таким дисциплинам, как «Основы компьютерной графики» и «Композиция». Структуру изложения материала данных программ мы взяли в качестве примера построения нашего учебного курса в связи с тем, что, во-первых, освоение композиции формирует у обучающихся понимание целостности, выразительности, гармонии и других фундаментальных принципов построения визуального образа, во-вторых, изучение основ компьютерной графики дает теоретическую базу и практические навыки работы с цифровыми инструментами рисования, позволяя воплощать творческие замыслы в компьютерной среде [3; 4].

Также мы считаем, что эти учебные дисциплины не только взаимосвязаны, но и взаимодополняют друг друга, создавая прочную основу для дальнейшего изучения современных технологий художественного творчества. Понимание композиционных принципов, средств и закономерностей позволяет осознанно подходить к созданию и оценке изображений, сгенерированных искусственным интеллектом. В то же время знания и умения в области компьютерной графики открывают возможности для адаптации традиционных художественных методов к цифровому формату.

Цели и задачи каждой указанной выше учебной дисциплины сосредоточены на становлении и подготовке художника-педагога, начиная от овладения классическими техниками и завершая освоением современных цифровых инструментов и технологий.

В качестве примера методического обеспечения учебного курса можно привести электронный учебно-методический комплекс «Основы компьютерной графики», разработанный Белорусским государственным педагогическим университетом для специальности 6-05-0113-06 Художественное образование. Учебная программа данной дисциплины построена по модульному принципу обучения с разделением содержания на темы, что позволяет студентам последовательно изучать важные аспекты компьютерной графики. Стоит отметить, что студенты художественно-графического факультета Витебского государственного университета имени П.М. Машерова осваивают основы компьютерной графики именно в рамках данной дисциплины.

Подготовка в области компьютерной графики осуществляется путем изучения

теоретических основ, пакетов программ векторной графики на примере редактора CorelDRAW, растровой графики и анимации в программе Adobe Photoshop, а также практического применения этих знаний при создании и обработке изображений и анимации. Указанная дисциплина имеет междисциплинарные связи с цветоведением, академическим рисунком, академической живописью, шрифтовой графикой, перспективой. Это обеспечивает системный подход к обучению и целостность приобретенных знаний и умений.

Содержание учебной программы по дисциплине «Основы компьютерной графики» предполагает, помимо освоения инструментария векторной и растровой графики, формирование у студентов широкого круга навыков в области композиции при выполнении творческих проектов. В этом просматривается интеграция учебного материала с содержанием дисциплины «Композиция».

Структура и содержание учебного курса. Процесс обучения работе в генеративных нейронных сетях может быть разделен на два этапа: теоретический и практический. Такой подход призван обеспечить комплексное понимание технологии ИНС и формирование навыков их применения в практической деятельности.

С учетом содержания рассмотренных нами выше учебных программ по компьютерной графике и композиции для студентов специальности «Художественное образование» при разработке нами курса обучения работе в ИНС определены следующие разделы:

1. Введение в учебный курс «Компьютерная графика в искусственных нейронных сетях». Основные понятия технологий искусственного интеллекта. Данный раздел лучше разбить на несколько тем:

- 1) теоретические основы изображений в компьютерной графике;
- 2) разрешение цифрового изображения и его качество;
- 3) основные понятия и классификация искусственных нейронных сетей;
- 4) теория текстового описания изображений и составление промпта для получения необходимого результата;

2. Интерфейс и функционал искусственных нейронных сетей. Здесь нами также выделяется несколько тем в соответствии с изучаемыми ИНС — Kandinsky, Stable Diffusion, LeonardoAi, Copilot и Gemini (Nano Banana).

3. Последовательность создания изображений в нейросети. Линейная графика. В данном разделе нами на примере нескольких

ИНС рассматривается материал, касающийся работы с линией и штрихом при создании изображений, а также работа с тональным, цветовым пятном и плоскостью, особенности создания текста и шрифты.

Выполнение изображений в рамках этого раздела не предполагает большого количества слов в промпте. За основу практического материала для работы с линией взят классический натюрморт. Для работы с пятном, плоскостью и текстом — формальная композиция, паттерн в дизайне и серия открыток в анимационном стиле. Это сделано для того, чтобы студенты изучили основы создания изображений в нейросети, опираясь на уже усвоенные ими законы и правила композиции в компьютерной графике.

4. Имитация стиля и манеры художника. Здесь мы рассматриваем, как можно применить определенный стиль к изображению и т.п.:

- 1) основы стилизации изображения посредством инструментария нейросетей;
- 2) имитация художественных материалов и техники выполнения изображения;
- 3) воспроизведение манеры известного художника;
- 4) степень реалистичности, декоративности или абстрактности создаваемых изображений.

5. Работа с фотореалистичными изображениями. Здесь промпты будут более комплексными и объемными. Перед практической работой не лишним для студентов будет повторение особенностей передачи анатомического строения животных и людей. Этот раздел предполагает работу с тенями, текстурами и освещением (естественное и искусственное освещение, контровой свет, заполняющий свет, свет сбоку и т.д.) на примере создания ряда изображений:

- 1) натюрморт из тематических объектов;
- 2) фотореалистичный пейзаж;
- 3) гипсовая скульптура. Данная тема направлена на изучение способов задания различных типов освещения для создания атмосферы в изображении.

В рамках практической деятельности изучаются возможности ИНС по созданию реалистичных изображений, а также работы с добавлением объектов и освещением на примере натюрморта, классической гипсовой скульптуры (Дионис, Венера и др.) и пейзажа.

6. Комплексное использование средств графических редакторов и искусственных нейронных сетей:

- 1) создание изображений животных и человека с использованием фоновых текстовых надписей;

2) однофигурная композиция. Фигура человека в интерьере и на открытом пространстве.

При выполнении практических заданий студентами будут применяться все знания и опыт, полученные в работе с предыдущими изображениями, а именно — работа над композицией, цветом, освещением, добавлением предметов, отображением персонажа в разных ракурсах.

По результатам освоения учебного курса формируется портфолио учебных работ по каждому из разделов. Для генерации студенты будут пользоваться ключевыми словами из предоставленного списка. Так, изображения будут иметь общие черты, что облегчает зрительное сравнение и оценивание изображений, сгенерированных в разных нейронных сетях. Выполняемые работы в последующем оцениваются преподавателем.

Особое внимание отводится выполнению заданий: определению уровня владения текстовым описанием изображения, учету его характеристик и других данных, ведь грамотное владение письменной речью, умение формулировать и визуализировать мысли являются очень важными для будущего педагога, художника и дизайнера [5].

Практическая часть курса ориентирована на освоение нейросетевых графических инструментов, создание цифровых иллюстраций и их анализ в соответствии с академическими и композиционными требованиями. Это способствует развитию у студентов компетенций в области цифрового искусства, позволяет сочетать традиционные методы с современными возможностями ИНС.

Основная часть разработанного нами материала представлена в виде проекта учебной программы, рукописи учебно-методического пособия «Компьютерная графика в искусственных нейронных сетях» и каталога изображений с промптами по каждой из рассмотренных выше тем.

Заключение. В основу содержания учебного курса и его учебно-методического обеспечения нами заложен комплексный подход

к изучению технологий искусственного интеллекта в области компьютерной графики и цифрового искусства. В нем подробно раскрываются теоретические основы, практические навыки и творческие задачи, что способствует развитию у студентов базовых профессиональных компетенций.

При разработке данного учебного курса сделан упор на логично выстраиваемую последовательность изложения материала — от простого к сложному. Это в полной мере соответствует устоявшимся нормам и требованиям методики обучения компьютерной графике студентов. Особое внимание уделяется сравнению различных моделей нейросетей, их возможностям и ограничениям, а также рекомендациям по их применению в образовательных целях, что обеспечивает всестороннее понимание современных методов генерации и обработки изображений. Материалы, подготовленные для данного учебного курса, направлены на системное изучение ключевых принципов работы в искусственных нейронных сетях, их применения в художественном творчестве.

ЛИТЕРАТУРА

1. Петров, М.Н. Компьютерная графика: учебник для вузов / М.Н. Петров. — 3-е изд. (+CD). — СПб.: Питер, 2011. — 544 с.
2. Барский, А.Б. Введение в нейронные сети / А.Б. Барский. — М.: Национальный Открытый Университет «ИНТУИТ», 2016. — 359 с.
3. Основы компьютерной графики: электрон. учеб.-метод. комплекс для специальности 6-05-0113-06 Художественное образование / сост.: Г.В. Лойко, О.Н. Русакович // Репозиторий БГПУ. — URL: <https://elib.bspu.by/items/4a646025-0615-4036-b1d0-119c01b79e8a> (дата обращения: 10.09.2025).
4. Композиция: электрон. учеб.-метод. комплекс для специальности 6-05-0113-06 Художественное образование / сост.: Г.В. Лойко, И.С. Савельев, Е.Г. Шлегель // Репозиторий БГПУ. — URL: <https://elib.bspu.by/items/28669c9f-abf7-4c1c-b918-a60452e1e095> (дата обращения: 13.11.2025).
5. Глушук, Д.П. Использование искусственных нейронных сетей в рамках компьютерно-графической подготовки студентов художественно-графического факультета / Д.П. Глушук // Художественное и художественно-педагогическое образование: анализ прошлого, оценка современного и вызовы будущего: материалы Междунар. науч.-практ. конф. ин-та культуры и искусств Моск. гор. пед. ун-та, посвященной памяти ученого, педагога, художника В.В. Корешкова / редкол.: И.Д. Левина, Т.В. Ганова, А.В. Игнатова [и др.]. — СПб.: Научное издание технологий, 2024. — С. 44–49.

Поступила в редакцию 02.02.2026

Теоретические основы формирования личностно-профессиональной позиции педагога-музыканта в процессе дирижерско-хоровой подготовки

Романович Е.Е.

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

В статье обоснован потенциал дирижерско-хоровой подготовки как средства формирования личностно-профессиональной позиции будущего педагога-музыканта. Представлены результаты анализа научных исследований белорусских и российских авторов, в которых подтверждена значимость нравственно-эстетического воспитания учащихся средствами хорового пения, определены условия, обеспечивающие процесс самореализации подростков в вокально-хоровой деятельности, а также объясняется необходимость комплексного подхода к установлению целей и задач дирижерско-хорового образования и направленности содержания дирижерско-хоровой подготовки на реализацию ценностно-творческой ориентации будущего педагога-музыканта в профессиональной деятельности. В процессе дирижерско-хоровой подготовки осуществляется формирование профессиональных компетенций студентов, что требуется для организации дирижерско-хоровой деятельности в учреждениях общего среднего и дополнительного образования детей и молодежи, в основе которой находится осуществление вокально-хоровой работы (хорового пения) с учащимися и продуктивное педагогическое взаимодействие с субъектами образовательного процесса. Особое внимание уделено исследованиям, где предметом изучения являлось формирование и развитие личностно-профессиональных качеств педагогов-музыкантов в процессе дирижерско-хоровой подготовки. Выявлено, что в представленных научных работах дирижерско-хоровая подготовка не рассматривалась как целостное средство формирования личностно-профессиональной позиции будущего специалиста, это обусловило актуальность проведенного анализа. В заключение подчеркивается, что в системе высшего образования дирижерско-хоровая подготовка представляет собой интегративный процесс, который, наряду с решением узкопрофессиональных и практических задач, детерминирует формирование личностно-профессиональной позиции будущего специалиста, способствует его творческой самореализации и эффективному педагогическому взаимодействию.

Ключевые слова: будущий педагог-музыкант, музыкально-педагогическое образование, профессиональная подготовка, дирижерско-хоровая подготовка, личностно-профессиональная позиция.

(Искусство и культура. — 2026. — № 1(61). — С. 68–72)

Theoretical Foundations of Shaping Personal and Professional Position of the Would-Be Music Teacher in the Process of Conducting and Choral Training

Romanovich A.Ya.

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

The article substantiates the potential of conducting and choral training as a means of forming the personal and professional position of the would-be Music teacher. The article presents the results of the analysis of scientific research by Belarusian and Russian authors, which confirm the importance of moral and aesthetic education of students by means of choral singing, define the conditions that ensure the process of self-realization of adolescents in vocal and choral activities, and substantiate the need for an integrated approach to defining the goals and objectives of conducting and choral education and the focus of the content of conducting and choral training on the implementation of the value-creative orientation of the would-be Music teacher in professional activities. In the process of conducting and choral training, the formation of professional competencies of students is carried out, necessary for the organization of conducting and choral activities in institutions of general secondary and additional education of children and youth, which is based on the implementation of vocal and choral work (choral singing) with students and productive pedagogical interaction with the subjects of academic process. Particular attention is paid to studies in which the subject of study

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

was the formation and development of personal and professional qualities of Music teachers in the process of conducting and choral training. It was revealed that in the presented scientific studies, conducting and choral training was not considered as a holistic means of forming the personal and professional position of a would-be specialist, which determined the relevance of the analysis. In conclusion, it is emphasized that in the system of higher education, conducting and choral training is an integrative process that, along with solving narrow professional and practical problems, determines the formation of the personal and professional position of a would-be specialist, contributes to his creative self-realization and effective pedagogical interaction.

Key words: would-be Music teacher, music and pedagogical education, professional training, conducting and choral training, personal and professional position.

(Art and Cultur. — 2026. — № 1(61). — P. 68–72)

В рамках национальной системы педагогического образования Республики Беларусь накоплен значительный научно-методический опыт, связанный с ключевыми аспектами профессионального становления и подготовки педагогов-музыкантов. В трудах отечественных исследователей раскрыты вопросы эстетического воспитания и формирования ценностных ориентиров у обучающихся (Г.А. Авраменко, Е.Л. Дедион, О.Н. Кириченко и др.); формирования музыкальной культуры средствами фольклора (О.Н. Анцыпирович, Л.А. Захарчук, Н.В. Петухова); развития духовной культуры, нравственных качеств и творческих способностей учащихся (Л.П. Аладова, Ван Яньянь, В.В. Гракова и др.); музыкального образования детей (Б.О. Голешевич, В.Я. Ковалив, Ни Ша и др.). Интерес к исследованию проблем музыкально-педагогического образования возрос и у иностранных ученых, в первую очередь из КНР. Результаты теоретического анализа научных педагогических исследований подтверждают актуальность формирования позиции педагога, под которой понимают «систему тех интеллектуальных, волевых и эмоционально-оценочных отношений к миру, педагогической действительности и педагогической деятельности в частности, которые являются источником его активности» [1, с. 25]. Актуальность формирования личностно-профессиональной позиции педагога как целостной интегративной характеристики, отражающей ценностное отношение к профессиональной деятельности, степень профессионального мастерства, уровень рефлексии и готовность к продуктивному педагогическому взаимодействию с субъектами образовательного процесса, подтверждена в исследованиях Б.А. Ахмешева, В.П. Бедерхановой, С.И. Десненко, Т.В. Дьячковой, О.П. Полухиной, А.И. Тимонина, О.Д. Федорова. Изучение проблемы формирования личностно-профессиональной позиции педагога-музыканта имеет высокую значимость для теории и практики современного музыкально-педагогического образования, особенно в контексте совершенствования педагогического процесса и развития субъектности всех его участников [2].

Цель статьи — раскрыть и теоретически обосновать потенциал дирижерско-хоровой подготовки как средства формирования личностно-профессиональной позиции будущего педагога-музыканта.

В теории и практике музыкально-педагогического образования Республики Беларусь предметом научного рассмотрения становились различные аспекты профессиональной подготовки педагогов-музыкантов. Ее общетеоретическое значение в области хорового искусства и дирижерско-хоровой подготовки представлено в научных исследованиях белорусских ученых, в которых получены следующие результаты:

- рассмотрены педагогические аспекты нравственно-эстетического воспитания учащихся профтехучилищ средствами *хорового пения* (А.В. Пекутько, 1981);

- изучены вопросы эстетического воспитания участников самодеятельности средствами *вокально-хорового искусства* (Е.Н. Реутович, 1983);

- разработана и подготовлена для поэтапного внедрения в массовую практику *концепция дирижерско-хорового образования* на различных уровнях обучения в Сирии; предложены действенные пути разрешения ряда противоречий в процессе подготовки руководителей хоровых коллективов, связанных с национальной спецификой; определено и распределено по ступеням обучения, проверено экспериментально содержание учебных программ по дирижерско-хоровым дисциплинам (Самер Каттан, 1998);

- обоснованы содержание, сущностные характеристики понятия *«самореализация подростков в хоровой исполнительской деятельности»*; раскрыт механизм самореализации; разработаны ее критерии и деятельностные характеристики; представлены модель и технология самореализации подростков в хоровой исполнительской деятельности, а также определена и обоснована система условий, детерминирующих данный процесс (Е.Г. Гуляева, 2006);

- определена специфика воздействия *духовной хоровой музыки* на процесс развития эстетических вкусов участников литургического хорового коллектива; выявлены педагогические условия их успешного формирования; разра-

ботаны и экспериментально проверены пути и средства их развития (Т.С. Гажевская, 2010).

В представленных диссертационных исследованиях подтверждена значимость нравственно-эстетического воспитания учащихся средствами хорового пения, определены условия, обеспечивающие процесс самореализации подростков в вокально-хоровой деятельности, а также объясняется необходимость комплексного подхода к установлению целей и задач дирижерско-хорового образования и направленности содержания дирижерско-хоровой подготовки на реализацию ценностно-творческой ориентации будущего педагога-музыканта в профессиональной деятельности.

Развитие и совершенствование содержания дирижерско-хорового образования в Российской Федерации. Результаты анализа научных работ *российских ученых* показывают, что в диссертационных исследованиях раскрываются различные аспекты содержания и совершенствования дирижерско-хорового образования педагогов-музыкантов (М.В. Дынник, В.Л. Живов, Р.В. Панкевич, И.А. Цовьянова, Чжао Ваньюэ); совершенствования *дирижерско-хоровой подготовки* педагога-музыканта в учреждении высшего образования (далее — УВО) (Л.А. Безбородова, Г.В. Кузнецова, Е.Н. Никитина, Т.В. Петрова, А.В. Савадерова); обоснован потенциал *дирижерско-хоровых дисциплин* в профессиональной подготовке педагога-музыканта (Е.А. Дыганова); раскрыты теоретические основы и психолого-педагогические аспекты *дирижерско-хоровой деятельности* как вида творческой деятельности (И.В. Козырева, В.А. Овсянникова); рассматриваются вопросы формирования и развития различных компетенций и личностно-профессиональных качеств педагогов-музыкантов в процессе *дирижерско-хоровой подготовки* (Го Вэй, Л.Г. Лезина, Н.С. Матросова, Л.В. Сердюкова, Р.М. Таймасова, Н.В. Теплова, А.П. Хмелева, Чжан Лэлэ, О.Г. Щелкалина, Л.В. Яркина).

Ряд исследований посвящен изучению вопросов *профессиональной подготовки хоровых дирижеров / хормейстеров* и развития *дирижерско-хорового образования* в УВО (В.Д. Булгаков, А.Д. Попков, И.М. Сигал, В.П. Фомин, В.Ф. Чабанный), *дирижерско-хоровой подготовки* в учреждении среднего специального образования (О.Ю. Афонина, В.Н. Пилипенко).

Представленные результаты научных исследований, направленных на совершенствование дирижерско-хорового образования педагогов-музыкантов, показали эффективность использования *метода проблемного обучения* в процессе исполнительского анализа хоровой партитуры (В.Л. Живов, 1978); реализации

дидактического принципа наглядности и применения экранно-звуковых средств (Р.В. Панкевич, 1984); освоения студентами современного *хорового репертуара* в учебной деятельности (М.В. Дынник, 2004); внедрения *ассоциативного подхода* к обучению хоровому дирижированию (И.А. Цовьянова, 2009); разработки *конвергентной исполнительско-слуховой методики работы с хором* как специального компонента, дополняющего традиционные формы дирижерско-хоровой деятельности, на основе теоретических подходов, позволяющих расширить образовательное пространство хорового класса в современном Китае с позиций интеграции и модернизации (Чжао Ваньюэ, 2021).

Представим результаты анализа научных исследований, в которых рассматривается дирижерско-хоровая подготовка педагогов-музыкантов. Педагогический потенциал *дирижерско-хоровых дисциплин* в формировании культуры самообразования педагога-музыканта выявлен в исследовании Е.А. Дыгановой (2014). Концептуальные основы *дирижерско-хоровой подготовки учителя* к музыкально-просветительной деятельности раскрыты Л.А. Безбородовой; обоснована и разработана теоретическая модель музыкально-просветительной деятельности *дирижера*; сформулированы параметры и показатели *профессионального мастерства дирижера*; предложена *авторская методика ускоренной постановки дирижерского аппарата* (Л.А. Безбородова, 1996).

Педагогические возможности вокально-хоровой работы будущего учителя музыки находились в фокусе внимания Т.В. Петровой (2001). Ею определены и обоснованы критерии повышения эффективности профессиональной подготовки будущего учителя музыки через реализацию педагогических возможностей вокально-хоровой работы; разработана *технология реализации педагогических возможностей вокально-хоровой работы*, способствующая развитию коммуникативных и управленческих умений и навыков на основе интеграции общепедагогических и специальных знаний. Также разработаны система психолого-педагогических средств совершенствования хормейстерской (дирижерско-хоровой) подготовки студентов в условиях рефлексивного подхода и методика *дирижерско-хоровой подготовки в хоровом классе* на основе рефлексивного подхода (Е.Н. Никитина, 2003). Особенности дирижерско-хоровой подготовки будущих учителей музыки с *недостаточным довузовским музыкальным образованием* на музыкально-педагогическом факультете УВО также являлись предметом детального изучения. Разработана и научно обоснована *методическая система*

дирижерско-хорового обучения, учитывающая недостаточное довузовское музыкальное образование студентов; определены организационно-педагогические условия, обеспечивающие эффективность профессиональной подготовки студентов (А.В. Савадерова, 2003).

В исследованиях определена *сущность дирижерско-хоровой подготовки* будущего учителя-музыканта на основе театральной педагогики и разработана динамичная *модель дирижерско-хоровой подготовки* будущего учителя музыки посредством учета художественно-мотивационного, аффективно-коммуникативного, театрально-образного, рефлексивно-оценочного компонентов образования, включающая в себя *три ступени профессиональной компетентности* студентов: визуально-зрелищную, музыкально-ассоциативную и образно-смысловую (Г.В. Кузнецова, 2005). Разработанными являются теоретические аспекты осуществления *дирижерско-хоровой деятельности* педагога-музыканта: предложена комплексная *методика индивидуальной диагностики развитости музыкального мышления* с учетом специфики *дирижерско-хоровой деятельности* (С.И. Олефир, 1995); введено понятие «*индивидуальный стиль хормейстерской (дирижерско-хоровой) деятельности*» определена его *специфика* и разработана *методика его формирования* (В.А. Овсянникова, 1996); изложены психолого-педагогические основы подготовки специалистов к руководству детскими хоровыми коллективами (Н.Б. Буюнова, 2004); разработана методика совершенствования невербальных средств общения учителя музыки в процессе *хоровой деятельности* (Н.С. Матросова, 2005); представлена *структурно-детерминантная модель мастерства* педагога-музыканта, выявлены педагогические условия обеспечения творческого сотрудничества в процессе осуществления дирижерско-хоровой деятельности, определены возможности педагога-музыканта по созданию фасилитационной и развивающей среды, способствующей наиболее полной реализации личностного потенциала школьников (И.В. Козырева, 2006).

Формирование и развитие профессиональных компетенций и *личностно-профессиональных качеств* педагогов-музыкантов в процессе дирижерско-хоровой подготовки рассматривалось в исследованиях в контексте развития вокально-моторной информативности *дирижерской техники* (Л.Г. Лезина, 2000); выявления природы и динамики становления комплекса атрибутивных качеств и свойств, определяющих индивидуально-личностный стиль преподавания педагогов-музыкантов (О.Г. Щелкалина, 2000); формирования умения *экспрессивного*

воздействия хормейстера на певческий коллектив (Л.В. Яркина, 2001); формирования у будущих учителей музыки *ценностного отношения* к музыкальному произведению как одного из приоритетных личностных образований студентов педагогического вуза (Л.В. Сердюкова, 2002); формирования *информационно-коммуникативных качеств* будущего учителя музыки средствами игрового моделирования (У.Ф. Хмелева, 2007); формирования *готовности* будущего учителя музыки к нравственному воспитанию школьников *на материале вокально-хоровой музыки* чувашских композиторов (Р.М. Таймасова, 2008); формирования опыта интерпретации произведений русского классического *хорового искусства* в учебном процессе педагогического университета (Чжан Лэлэ, 2021); реализации инновационной образовательной модели формирования *профессиональной компетентности хорового дирижера* в системе высшего музыкально-педагогического образования России (Го Вэй, 2022).

В связи со схожестью профессиональной деятельности и пересечением ролевых позиций педагога-музыканта и хорового дирижера в зависимости от задач музыкального воспитания важными для изучения дирижерско-хоровой подготовки педагога-музыканта являются исследования, направленные на формирование компетенций хорового дирижера в УВО. Так, в исследовании В.Д. Булгакова (2002) представлена *инновационная модель подготовки хорового специалиста* в вузах культуры и искусств, в которой целевые установки подготовки хорового специалиста с обучения навыкам дирижирования под фортепиано смещены на обучение навыкам репетиций с живым «инструментом» — хором; разработаны и раскрыты *педагогические принципы подготовки* студентов к работе с хором в классе дирижирования: принцип использования тактирования как организующего начала в творческом взаимодействии дирижера и концертмейстера, принцип художественного воплощения студентом хоровых партий, диалог студента с концертмейстером как принцип формирования навыка проведения хоровой репетиции; определены методы и приемы подготовки студентов к работе с хором в классе дирижирования: мозаичный метод (в игре хоровых партий) (в пении хоровых партий по горизонтали); предложен оригинальный слухо-мышечный метод обучения дирижерской технике на основе единого эмоционально-слухо-двигательного комплекса. Также установлены структурные компоненты и критерии *коммуникативной компетентности дирижера-хормейстера* как важного интегративного качества его личности и

профессиональной деятельности (А.Д. Попков, 2009). Разработаны и обоснованы педагогические основы формирования *литературно-музыкальной компетенции* будущих вокалистов и хормейстеров посредством интегративного подхода к организации музыкально-образовательного процесса; разработана методика формирования художественно-образных представлений студентов на основе соотнесения звука и смысла, музыкального и словесного образа в процессе работы над выразительностью исполнения музыкального произведения (И.М. Сигал, 2010). Также обоснованы пути совершенствования подготовки кадров культурно-просветительной работы высшей квалификации с *дирижерско-хоровой специализацией* (В.П. Фомин, 1984). Теоретическое обоснование диалектического единства многих средств воспитательного *воздействия руководителя хора* на участников любительского хорового коллектива, аккумулирующее в себе методы профессионального хорового исполнительства, художественные, педагогические, психологические, управленческие, представлено в исследовании В.Ф. Чабанного (1990). Им разработана процессуально-личностная *концепция педагогического руководства* самостоятельным хоровым коллективом, основными структурными элементами которого выступают *репертуар* как фактор творческого и нравственно-эстетического развития участников, *творческая атмосфера, нравственно-психологический климат, мотивация и типология участников*. В контексте разработки теории и методики профессионально ориентированного *анализа хоровых произведений* изучались вопросы формирования профессиональных качеств педагогов-музыкантов в учреждении среднего профессионального образования (В.Н. Пилипенко, 2003); проявления *творческой активности* в процессе изучения дисциплин специализации (О.Ю. Афонина, 2009).

Результаты анализа научных исследований показывают, что *дирижерско-хоровая деятельность* рассматривается как:

– вторичная, относительно самостоятельная *художественная деятельность*, творческая сторона которой проявляется в форме художественной интерпретации [3, с. 109];

– *интеграция* общемузыкальной, вокально-хоровой, дирижерской, методической и психолого-педагогической *видов деятельности* [4, с. 12].

– *компонент профессиональной деятельности* педагога-музыканта, который является системообразующим элементом профессии педагога-музыканта, поскольку интегрирует две смежные роли: дирижера-исполнителя и педагога [5, с. 12]. Будучи по своей природе коммуникативной деятельностью, дирижерско-хоровая де-

ятельность обеспечивает взаимодействие педагогического и дирижерско-хорового мышления, итогом синтеза которых выступает качественно новый тип дирижерско-хорового мышления — творческое музыкально-педагогическое [5, с. 10].

В представленных диссертационных исследованиях изучены различные теоретические и практические аспекты дирижерско-хоровой подготовки будущих специалистов к дирижерско-хоровой деятельности. Однако ни в одной из указанных работ дирижерско-хоровая подготовка не рассматривалась как *средство* формирования лично-профессиональной позиции педагога-музыканта. Теоретический анализ научных подходов к пониманию понятия «лично-профессиональная позиция» и методологических ориентиров позволил обосновать и уточнить понятие «лично-профессиональная позиция педагога-музыканта» и его существенные характеристики [2].

Заключение. В процессе дирижерско-хоровой подготовки в УВО формируются универсальные, академические, социально-личностные, профессиональные, специализированные компетенции, необходимые для эффективной организации педагогом-музыкантом дирижерско-хоровой деятельности и осуществления нравственно-эстетического воспитания учащихся средствами хорового пения. Формирование его лично-профессиональной позиции осуществляется в условиях интеграции теоретических знаний, практических навыков и ценностных ориентаций, обеспечивая готовность педагога-музыканта к постоянному саморазвитию и адаптации в изменяющемся образовательном пространстве, характеризующимся динамичностью, вариативностью и многообразием социокультурных контекстов.

ЛИТЕРАТУРА

1. Сластенин, В.А. Педагогика: учеб. пособие для студ. высш. пед. учеб. заведений / В.А. Сластенин, И.Ф. Исаев, Е.Н. Шиянов; под ред. В.А. Сластенина. — М.: Издательский центр «Академия», 2007. — 576 с.
2. Романович, Е.Е. Личностно-профессиональная позиция будущего педагога-музыканта: содержание понятия и существенные характеристики / Е.Е. Романович, И.В. Шеститко // Искусство и культура. — 2025. — № 3. — С. 77–82.
3. Гуренко, Е.Г. Проблемы художественной интерпретации (философский анализ) / Е.Г. Гуренко; отв. ред.: М.Ф. Овсянников, В.В. Целищев; Акад. наук СССР, Сиб. отд.-ние, Ин-т истории, филологии и философии. — Новосибирск: Наука, 1982. — 256 с.
4. Кузнецова, Г.В. Средства театральной педагогики в дирижерско-хоровой подготовке будущего учителя музыки: автореф. дис. ... канд. пед. наук: 13.00.08 / Кузнецова Галина Викторовна; Ин-т худож. образования Рос. акад. образования. — М., 2005. — 24 с.
5. Олефир, С.И. Музыкальное мышление и его специфика в дирижерско-хоровой деятельности (на материале вузовской педагогики): автореф. дис. ... канд. пед. наук : 13.00.01 / Олефир Светлана Ивановна; Ин-т повышения квалификации и переподготовки работников народ. образования Моск. обл. — М., 1995. — 20 с.

Поступила в редакцию 30.09.2025

УДК 394:379.82:316.7

Метады адлюстравання народных абрадаў у дзейнасці ўстаноў культуры

Петухова Н.В.

Дзяржаўная ўстанова адукацыі «Беларускі дзяржаўны ўніверсітэт культуры і мастацтваў», Мінск

Папулярызацыя масавай культуры прыводзіць да паступовага знікнення старажытнай абрадава-святочнай спадчыны з побыту людзей. Вядучую ролю ў яе захаванні выконваюць установы культуры, якія ладзяць народныя святы, дзякуючы якім узнаўляюцца старажытныя абрады і ствараюцца спрыяльныя ўмовы для рэалізацыі сацыяльна-культурнай актыўнасці насельніцтва ў вольны час.

Мэта артыкула — ахарактарызаваць метады адлюстравання народных абрадаў у дзейнасці ўстаноў культуры.

Аўтарам разгледжаны метады рэстаўрацыі, рэканструкцыі і трансфармацыі. Кожны з іх адлюстроўвае спосаб працы супрацоўнікаў устаноў культуры з фальклорным матэрыялам і накірунак арганізацыі свята. Метад рэстаўрацыі служыць натуральнаму ўзнаўленню першапачатковага зместу і форм абрадава-святочных дзеянняў у прасторы і часе з удзелам носьбітаў фальклору. Метад рэканструкцыі накіраваны на даследаванне рэгіянальных асаблівасцей традыцыйнага абраду, дакладнае вывучэнне песень, танцаў, моўных выказванняў і інш. складнікаў драматургічнай асновы дзеяння, а таксама яго аднаўленне з улікам тэмпаральнага, акцыянальнага, лакатыўнага, атрыбутыўнага, персанальнага, музычнага і вербальнага кодаў. Метад трансфармацыі адлюстроўвае эстэтычнае пераасэнсаванне абрадава-святочнай культуры зыходзячы з умоў сцэны. У адрозненне ад метадаў рэстаўрацыі і трансфармацыі, ён дазваляе пераўтварыць вербальныя схемы, лепей прадэманстраваць мастацка-вобразныя асаблівасці традыцыйнага абраду.

Ключавыя словы: фальклор, свята, культура, нематэрыяльная культурная спадчына, народны, метады, рэстаўрацыя, рэканструкцыя, трансфармацыя, мерапрыемства, рытуал, мастацтва, творчасць.

(Искусство и культура. — 2026. — № 1(61). — С. 73–77)

Methods of the Implementation of Folk Rituals in the Activities of Culture Institutions

Petukhova N.V.

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

The popularization of mass culture leads to the disappearance of the ancient ritual and festive heritage from people's everyday life. The leading role in its preservation is played by culture institutions, which organize folk holidays, where ancient rituals are recreated and favorable conditions are created for the implementation of social and cultural activities of the population in their free time.

The purpose of the article is to characterize the methods of implementing folk rituals in the activities of culture institutions.

The article examines the methods of implementing folk rituals: restoration, reconstruction and transformation. Each of the methods reflects the way employees of cultural institutions work with folk material and the direction of the holiday organization. The restoration method involves the natural reproduction of the original content and form of ritual and festive actions in space and time with the participation of folklore bearers. The reconstruction method is aimed at studying the regional features of the traditional rite, the precise study of songs, dances, linguistic expressions, etc., which form the drama basis of the action, and its restoration taking into account temporal, actional, locative, attributive, personal, musical and verbal codes. The transformation method reflects an aesthetic reinterpretation of ritual and festive culture for the conditions of the stage. Unlike restoration and transformation methods, it is aimed at transforming verbal schemes and artistic and figurative features of the traditional rite.

Key words: folklore, holiday, culture, intangible cultural heritage, folk, method, restoration, reconstruction, transformation, event, ritual, art, creativity.

(Art and Cultur. — 2026. — № 1(61). — P. 73–77)

Адрас для карэспандэнцыі: e-mail: shakhan@yandex.ru — Н.В. Петухова

Народныя абрады займаюць значнае месца ў святочнай культуры нашай краіны. Аднак папулярызацыя масавай культуры прыводзіць да паступовага знікнення старажытнай абрадава-рытуальнай спадчыны з побыту людзей. Таму ўзрастае неабходнасць дэталёвага вывучэння народных традыцый і іх падтрымання праз арганізацыю мерапрыемстваў, якія адлюстроўваюць паўнаводную плынь народнай творчасці, дэманструюць узровень мастацкай асэнсаванасці той ці іншай фальклорнай з’явы.

Вядучую ролю ў захаванні і распаўсюджванні нацыянальных каштоўнасцей выконваюць установы культуры: цэнтры народнай творчасці, палацы культуры, дамы рамёстваў, цэнтры нацыянальных культур, клубныя ўстановы і інш., якія штогод ладзяць народныя святы, дзякуючы якім узнаўляюцца старажытныя абрады і ствараюцца спрыяльныя ўмовы для рэалізацыі сацыяльна-культурнай актыўнасці насельніцтва ў вольны час. На Беларусі паўсюдна праводзяцца «Дажынкі», «Купалле», «Масленіца», «Вялікдзень», адраджаюцца святы «Камаедзіца», «Провады русалкі», «Гуканне вясны», «Свяча», «Багач» і інш. Аднак часам захапленне сцэнічна эфектным матэрыялам, арыентацыя абрадавых пастановак пераважна на канцэртнае выкананне прыводзяць да парушэнняў у аднаўленні фальклорных узораў і да культурнай дэадаптацыі насельніцтва. Губляецца першапачатковы сэнс народных абрадаў, іх рэгіянальныя і лакальныя асаблівасці, нівеліруюцца адмысловыя манеры выканання фальклорных твораў.

Ліквідацыі гэтага недахопу і эфектыўнаму вырашэнню важнай культурна-асветніцкай задачы захавання традыцыйных і пошуку новых форм увасаблення народных абрадаў у кантэксце сучаснай культуры прысвечаны працы тэарэтыкаў айчынай рэжысуры народных абрадаў і свят А.М. Аляхновіча, П.А. Гуда, А.Я. Камінскага; фалькларыстаў-філолагаў Г.А. Барташэвіч, А.С. Ліса, В.Д. Ліцвінкі, Р.М. Кавалёвай; этнамузыкалагаў Т.Б. Варфаламеевай, З.Я. Мажэйкі; філосафа Э.К. Дарашэвіча, культурологаў В.Л. Гуцько, В.В. Калацэя. Навуковы аналіз дадзеных прац і практычны досвед аўтара артыкула дазваляе вылучыць наступныя метады адлюстравання народных абрадаў — рэстаўрацыя, рэканструкцыя і трансфармацыя.

Мэта дадзенага артыкула — ахарактарызаваць метады адлюстравання народных абрадаў у дзейнасці ўстаноў культуры.

Матэрыялам для правядзення даследавання з’яўляецца асабісты дваццацігадовы вопыт аўтара ўдзелу ў фальклорных імпрэзах.

Яго вынікі выкарыстоўваюцца ў адукацыйным працэсе кафедры рэжысуры Беларускага дзяржаўнага ўніверсітэта культуры і мастацтваў пры арганізацыі свят рэспубліканскага і міжнароднага ўзроўня. Матэрыялы даследавання маюць практычнае значэнне для напісання дыпломных работ, распрацоўкі падручнікаў і вучэбна-метадычных комплексаў для ўстаноў вышэйшай адукацыі — для навучання студэнтаў па спецыяльнасці «рэжысура прадстаўленняў і свят».

Аўтарам выкарыстаны тэарэтычныя метады (сістэматызацыя, класіфікацыя, параўнальны аналіз, сінтэз, абагульненне), аналіз творчай дзейнасці ўстаноў культуры ў галіне арганізацыі народных свят.

Метад рэстаўрацыі. Прафесар Э.К. Дарашэвіч даволі грунтоўна разглядае метады рэстаўрацыі народных абрадаў у манаграфіі «Тэорыя фальклору» [1], у якой аналізуе яго згодна з Канвенцыяй аб ахове нематэрыяльнай культурнай спадчыны UNESCO [2]. Наша краіна адна з першых далучылася да гэтага міжнароднага дакумента, які быў зацверджаны Указам Прэзідэнта Рэспублікі Беларусь ад 29.12.2004 г. № 627. Згодна з пунктам 1 артыкула 2 Канвенцыі, міжнароднай супольнасцю ў якасці нематэрыяльнай культурнай спадчыны прызнаюцца «практыкі, формы падачы і выражэння, веды і навыкі, — а таксама звязаныя з імі інструменты, аб’екты, артэфакты і культурныя прасторы, — прызнаныя супольнасцямі, групамі і, у некаторых выпадках, асобнымі людзьмі ў якасці часткі іх культурнай спадчыны. Такая нематэрыяльная культурная спадчына, якая перадаецца пакаленням да пакалення, пастаянна ўзнаўляецца супольнасцямі і групамі ў залежнасці ад навакольнага асяроддзя, іх узаемадзеяння з прыродай і іх гісторыяй, і фарміруе ў іх пачуццё ідэнтычнасці і пераемнасці, садзейнічаючы тым самым павазе да культурнай разнастайнасці і творчасці чалавека» [3]. Такія аб’екты заносзяцца ў Urgent Safeguarding List UNESCO і бяруцца пад ахову.

На дадзены момант у спіс, сярод іншых аб’ектаў, уключаны абрад «Тураўскі карагод» вёскі Пагост Жыткавіцкага раёна Гомельскай вобласці, абрад «Ваджэнне і пахаванне стралы» вёскі Казацкія Балсуны Веткаўскага раёна Гомельскай вобласці, калядны абрад «Цары» аграгарадка Семежава Капыльскага раёна Мінскай вобласці. Менавіта дадзеныя абрады можна назваць самым выразным прыкладам рэстаўрацыі.

Метад рэстаўрацыі (ад лац. *restauratio*) прадстаўляе сабой «узнаўленне ранейшага першапачатковага зместу або формы частак

традыцыйнай абрадавай дзеі на аснове вуснапаэтычнага, музычнага, песеннага, харэаграфічнага матэрыялу, які захаваўся» [4, с. 95]. Ён характарызуецца тым, што, па-першае, у абраным для работы абрадзе абавязкова прымаюць удзел носьбіты фальклору; па-другое, ён працягвае існаваць у актыўнай, жывой форме, што прадугледжвае натуральнае выкананне абрадавых дзеянняў у прасторы і часе. Да ўдзелу ў свяце актыўна далучаюцца пераемнікі, якія «з голаса на голас», вусным шляхам пераймаюць ад носьбітаў фальклорныя ўзоры (песні, танцы, карагоды і інш.), засвойваюць славесныя кампаненты абраду (зычэнні, віншаванні, прамовы і г.д.). Такім чынам здзяйсняецца далучэнне маладога пакалення да народных традыцый.

Напрыклад, абрад «Ваджэнне і пахаванне стралы» штогод праводзіцца ў вёсках Казацкія Балсуны, Пералеўка, аграгарадках Янова, Неглюбка, Стаўбун Веткаўскага раёна Гомельскай вобласці. Як распавядае метадыст па фальклору Гомельскага абласнога цэнтра народнай творчасці І.В. Глушэц, гэта свята ў першую чаргу скіравана на адвадзенне маланкі ад вёскі і закліканне дажджу для добрага ўраджаю. Завадатарамі яго правядзення з'яўляюцца ўдзельніцы фальклорнага ансамбля «Стаўбунскія вячоркі». Прыязджаюць на мерапрыемства шматлікія госці. Так, на працягу 10 гадоў да свята далучаюцца студэнты спецыялізацыі «этнафоназнаўства» Беларускага дзяржаўнага ўніверсітэта культуры і мастацтваў. Разам з носьбітамі фальклору яны ўдзельнічаюць у святочным шэсці, водзяць карагоды, спяваюць песні, выконваюць рытуальныя дзеянні [5].

Акрамя таго, цягам 20 гадоў на Ушэсце да М.Л. Зуевай, мясцовай спявачкі, прыязджае са сталіцы Расіі фальклорны ансамбль «Народный праздник» пад кіраўніцтвам Я.С. Косцінай, які ўдзельнічае ў абрадзе. Трэба дадаць, што абрад, узяты пад ахову дзяржавы, мае статус нематэрыяльнай культурнай каштоўнасці з 2006 года [5].

Метад рэканструкцыі. Асобныя святы і абрады беларусаў працягваюць існаваць у пасіўнай форме, калі ў памяці выканаўцаў захоўваюцца рэшткі старажытных вераванняў, звычаяў, аўтэнтычных песенных і харэаграфічных узораў і г.д. Часам, дзякуючы актыўнай збіральніцкай працы фалькларыстаў і мясцовых работнікаў культуры, традыцыйныя рытуальна-абрадавыя комплексы набываюць новае жыццё. Звычайна адраджэнне абрадава-рытуальных комплексаў на аснове рэшткаў фальклорных матэрыялаў, што

былі захаваны, і этнаграфічнага апісання адбываецца пры дапамозе метада рэканструкцыі (ад лац. re = нанова + construction = пабудова) [4, с. 95]. Напрыклад, абрады «Грамніцы» і «Ваджэнне Маі» з вёскі Новае Палессе Лельчыцкага раёна Гомельскай вобласці. Яны былі адноўлены пры дапамозе трох мясцовых жыхароў, якія памяталі пра рытуальныя дзеі абрадаў.

Прыклады рэканструкцыі рытуальна-абрадавых комплексаў ёсць у Любанскім раёне Мінскай вобласці, дзе ўзорны фальклорны калектыў «Нашчадкі» Забалацкага СДК падтрымлівае традыцыю існавання абрада «Жаваронкі», які не мае аналагаў у Беларусі. Акрамя таго, комплекс абрадавых дзей на «Русальнай нядзеле» штогод адбываецца ў аграгарадках і вёсках Соснаўскага, Камунараўскага і Малагарадзяціцкага с/с: Сосны-1, Сосны-2, Малыя Гарадзяцічы, Загалле, Палічын, Кузьмічы, Камуна, Нежын [6, с. 98].

Метад рэканструкцыі традыцыйнага абраду прадугледжвае, у першую чаргу, дэталёвае даследаванне яго рэгіянальных і лакальных асаблівасцей, дакладнае вывучэнне песень, танцаў, моўных выказванняў і інш. складаючых драматургічнай асновы дзеяння. Для стварэння сцэнарнага плана рэканструкцыі народнага свята неабходна ўлічваць архітэктоніку кодаў (асноўных кампанентаў) яго правядзення, распрацаваную расійскімі навукоўцамі С.М. і М.І. Талстых. Яна выглядае наступным чынам: тэмпаральны код — час правядзення абраду (свята); акцыянальны код — паслядоўнасць абрадавых дзей (рытуал); лакатыўны код — месца правядзення абраду (свята); персанальны код — кола ўдзельнікаў, наяўнасць маскіраваных персанажаў; атрыбутыўны код — выкарыстанне абрадавых атрыбутаў, адзення, маскіравання; музычны код — тыпавыя напевы з адмысловымі этнафанічнымі прыкметамі і гукаідэал інструментальнай музыкі; вербальны — наяўнасць заклікаў, замоў, зычэнняў у абрадзе [3, с. 51].

Складанне сцэнара паводле вышэйпералічаных кодаў абрадавага свята дазваляе больш дэталёва акрэсліць ход абрадавых дзей і асобных эпизодаў, дакладна вызначыць час і месца іх правядзення, удакладніць кола ўдзельнікаў і завадатараў свята, абрадавых персанажаў, стварыць на падставе рэгіянальнага фальклору рэкрэацыйна-забаўляльную частку мерапрыемства.

Адно з такіх свят — «Каляды» — штогод праводзіцца ў Хаціслаўскім сельскім доме культуры Маларыцкага раёна Брэсцкай вобласці. Яго

арганізатарамі выступаюць дырэктар Дома культуры Г.І. Хомік і фальклорныя калектывы «Хаціславяне» і «Вясковая табала». Абрадавае дзейства яны змаглі адрадзіць амаль у першапачатковым выглядзе, выкарыстоўваючы старадаўнія гульні, песні, танцы, народны гумар. Тут пануе сапраўдная весялоць, у свяце ўдзельнічаюць амаль усе жыхары аграгарадка Хаціслаў, калядоўшыкаў чакаюць у кожнай хаце, цікава, што велічальныя песні любяць і спяваюць розныя пакаленні жыхароў населянага пункта [7, с. 128–129].

Яшчэ адзін цікавы прыклад рэканструкцыі — калядны абрад «Куры», які пад патранажам УК «Магілёўскі абласны метадычны цэнтр народнай творчасці і культурна-асветніцкай работы» штогод праводзіцца ў вёсках Дзмітраўка, Віркаў і Нясета Клічаўскага раёна. Яго апісвалі і спецыялісты, і аматары, якія адзначалі, што перад «старым» Новым годам абыходзілі двары дзяўчаты і хлопчыкі, падобныя на «куранятак» ці проста «кур». «Прыдуць пад вакно, — расказвае мясцовая жыхарка вёскі Віркаў Марыя Дзмітраўна Фясько, — і кажуць: “Шчодры вечар, добры вечар! Пусціця курэй папець!” У хату “куры” не йдуць, а спяваюць пад вакном калядныя песні, сярод якіх ёсць песня “Куры”» [8].

У адрозненне ад шматлікіх калядных абрадаў Беларусі, ён унікальны ўзростам удзельнікаў — курамі могуць быць толькі дзеці. Яны не водзяць з сабой пераапанутых персанажаў, як прынята на Каляды. Самі апранаюцца прыгожа, у традыцыйныя касцюмы, упрыгожваюць калядную зорку і абавязкова бяруць з сабой кошыкі, каб атрымаць шчодрыя дары. Штогод у рэканструкцыі абрада прымае ўдзел узорны фальклорны гурт «Купалачка» Дзмітраўскага філіяла дзяржаўнай установы адукацыі «Дзіцячая школа мастацтваў г. Клічава» (мастацкі кіраўнік — Н.В. Коктыш). 02.08.2016 гэтаму ўнікальнаму абраду нададзены статус Нематэрыяльнай культурнай спадчыны Беларусі.

Калі метады рэстаўрацыі прадугледжвае натуральнае, жывое ўзнаўленне абрадавых дзеянняў у прасторы і часе з далучэннем пераймальнікаў фальклору, а рэканструкцыі — даследаванне рэгіянальных асаблівасцей пэўнага традыцыйнага абраду і, на гэтай падставе, яго аднаўленне ў натуральным прыродным ландшафце, то метады трансфармацыі, як тып тэатралізаванага прадстаўлення, адлюстроўвае эстэтычнае пераасэнсаванне святочнага дзеяння.

Метады трансфармацыі. Метады трансфармацыі (ад лац. *transformatio*) прадстаўляе сабой «пераўтварэнне традыцыйнай формы, зместу, вербальных схем, мастацка-вобразных

асаблівасцей, элементаў карнавалізацыі і маскіравання абраду» [4, с. 95]. У гэтым сэнсе выкарыстанне дадзенага метаду адкрывае шырокія магчымасці для сцэнічнай інтэрпрэтацыі народнага абрада і дазваляе прадэманстраваць сваё бачанне той ці іншай фальклорнай з’явы. Інакш кажучы, удзельнікі сцэнічнага дзеяння становяцца суаўтарам народа. Яны не проста ўзнаўляюць традыцыйны абрад, але шукаюць эстэтычныя сродкі выразнасці каб раскрыць яго міфалагічную аснову. Такое адлюстраванне абраду блізкае да пераймання, але ў той жа час «адштурхоўваецца» ад гэтага ўзнаўленага аб’екта ў сферу эстэтычнага бачання і выразных сродкаў сцэны [9].

Вылучаюць наступныя прыныцыпы выкарыстання метаду трансфармацыі пры стварэнні сцэнарыя народнага абраду:

тыпізацыя — знаходжанне найбольш характэрных, дамінуючых рыс народнага абрада (напрыклад, «гульня з Казой» на Каляды);

індывідуалізацыя — вызначэнне вонкавых прымет і адзнак, якія дазваляюць асэнсаваць асаблівае і абагульніць яго;

ідэалізацыя — мастацка-эстэтычнае бачанне, якое дапамагае максімальна акцэнтаваць увагу на пэўных рысах абраду (напрыклад, ідэалізацыя вясковага жыцця);

гіпербалізацыя — прыём мастацкай вобразнасці, пры якім дасягаецца ўзмацненне дынамікі, стварэнне асаблівай эмацыянальнасці, экспрэсіўнасці выканальніцкай манеры [9].

Выкарыстанне дадзеных прыныцыпаў пры сцэнічным адлюстраванні народнага абраду дазваляе знайсці нестандартнае сцэнарнае вырашэнне святочнай дзеі, па-новаму выкарыстоўваць такія спецыфічныя рысы фальклору, як традыцыйнасць, вуснасць, калектывнасць, варыятыўнасць і сінкрэтызм. У выніку гэтага трансфармуецца дынаміка развіцця народнага свята, дзе традыцыйныя формы народнага гуляння суіснуюць з рэжысёрскімі прыёмамі стварэння святочнага настрою, актывізацыі аўдыторыі і адмысловым музычным і мастацка-дэкаратыўным вырашэннем.

Такое творчае пераасэнсаванне абраду пераўтварае «рытуальную дзею ў катэгорыю драматургічнага твора відовішчных формаў (канцэрт, спектакль, тэатралізаваная дзея) і падпарадкоўвае сакральную або карнавалізаваную абрадавую дзею законам тэатральнай драматургіі» [4, с. 92]. Таму важная роля тут належыць грунтоўнай распрацоўцы літаратурнага сцэнарыя. Для гэтага выкарыстоўваюцца метафары, эпітэты, параўнанні і іншыя сродкі фальклорнай паэтыкі, а таксама пэўныя, замацаваныя традыцыйныя

абрадавыя дзеянні, мастацкія матэрыялы (гульні, песні, танцы, карагоды, выказванні). Стаўленне да падзей і герояў адлюстроўвае мастацкае слова, якое апаўвае пра падзеі, што непасрэдна адбываюцца перад гледачом. Усе творы аб'ядноўваюцца агульным сюжэтам, дзе маюць значэнне строгая лагічнасць пабудовы тэмы, нарастанне дзеяння, закончанасць кожнага асобнага эпизоду і раскрыццё зместу гульнівых, карагодных, танцавальных нумароў і народных песень. Шырока выкарыстоўваюцца паказ розных старонак з народнага жыцця, фрагментаў абраднасці, а таксама падрыхтоўка адпаведных атрыбутаў народнага мастацтва і побыту (інструментаў, касцюмаў, прадметаў быту і дэкаратыўна-прыкладнага мастацтва) [10, с. 238].

Заклучэнне. Такім чынам, у дзейнасці ўстаноў культуры для адлюстравання народных абрадаў і свят выкарыстоўваюцца метады рэстаўрацыі, рэканструкцыі і трансфармацыі. Метад рэстаўрацыі прадугледжвае ўзнаўленне абрадава-рытуальных комплексаў у традыцыйным арэале бытавання на аснове фальклорных матэрыялаў, якія атрымалася захаваць, і этнаграфічнага апісання з удзелам носьбітаў фальклору. Метад рэканструкцыі накіраваны на даследаванне рэгіянальных асаблівасцей традыцыйнага абраду і яго аднаўленне з улікам тэмпаральнага, акцыянальнага, лакатыўнага, атрыбутыўнага, персанальнага, музычнага і вербальнага кодаў. Метад трансфармацыі пераўтварае абрадавую дзею ў тэатралізаванае відовішча і падпарадкоўвае яе законам драматургіі.

ЛІТАРАТУРА

1. Дарашэвіч, Э.К. Тэорыя фальклору: навуч. дапам. / Э.К. Дарашэвіч. — Мн.: БДУКМ, 2016. — 77 с.
2. Конвенция об охране нематериального культурного наследия // Национальный правовой Интернет-портал Республики Беларусь. — URL: <https://pravo.by/document/?guid=3871&p0=100300065> (дата обращения: 29.10.2025).
3. Толстой, Н.И. Славянская этнолингвистика: вопросы теории: ко Второму всероссийскому совещанию славистов, Москва, 5–6 нояб. 2013 г. / Н.И. Толстой, С.М. Толстая. — М.: Ин-т славяноведения РАН, 2013. — 240 с.
4. Камінскі, А.Я. Рэжысура традыцыйнага абраду: вучэб.-метад. дапам. / А.Я. Камінскі; [сярод рэц.: С.Б. Майсая-чук, В.В. Калацэў]. — Мн.: [б. в.], 2009. — 110, [1] с.
5. Гамзовіч, Р. «Страла», «Сула», «Стрылка» як нематэрыяльная культурная каштоўнасць / Р. Гамзовіч // Цень Стралы: культурныя і вербальныя коды традыцыі / пад рэд. Рымы Кавалёвай і Вячаслава Калацэя. — Мн., 2018. — С. 18–37.
6. Выскварка, С.Г. Элементы нематэрыяльнай культурнай спадчыны Любаншчыны. Асаблівасці бытавання і захавання / С.Г. Выскварка // Сохранение нематериального историко-культурного наследия стран СНГ в контексте глобальных вызовов: междунар. науч.-практ. семинар, Минск, 15–17 нояб. 2022 г.: сб. науч. ст. / Бел. гос. ун-т культуры и искусств [и др.]; редкол.: Н.В. Карчевская, А.А. Филипов, Г.Н. Ходор. — Мн., 2022. — С. 94–98.
7. Петухова, Н.В. Фальклорна-этнаграфічныя святы ў дзейнасці ўстаноў культуры / Н.В. Петухова // Научный поиск в сфере современной культуры и искусства: материалы науч. конф. профессорско-преподавательского состава Белорусского государственного университета культуры и искусств, Минск, 25 нояб. 2021 г. / Бел. гос. ун-т культуры и искусств; [редкол.: Н.В. Карчевская (пред.) и др.]. — Мн., 2022. — С. 126–129. — Библиогр.: с. 129 (2 назв.).
8. Дзіцячы калядны абрад «Курь» Клічаўскага раёна Магілёўскай вобласці // Livingheritage.by:сайт. — URL: <https://livingheritage.by/nks/1133/> (дата звароту: 28.10.2025).
9. Аляхновіч, А.М. Абрадавае тэатралізаванае прадстаўленне ў праграме свята: праблемы тыпалогіі / А.М. Аляхновіч // Асноўныя тэндэнцыі развіцця сучаснай беларускай культуры: матэрыялы навук. канф., Мінск, 23–24 лістап. 2011 г. / Бел. дзярж. ун-т культуры і мастацтваў; рэдкал.: В.Р. Языковіч (старш.) [і інш.]. — Мн., 2013. — С. 46–54.
10. Петухова, Н.В. Асаблівасці рэжысуры фальклорных прадстаўленняў у сцэнічных умовах / Н.В. Петухова // Культура. Наука. Творчество = Культура. Наука. Творчасць = Culture. Science. Arts: XVII Междунар. науч.-практ. конф., Минск, 11 мая 2023 г.: сб. науч. ст. / Бел. гос. ун-т культуры и искусств, Бел. гос. акад. музыки, Бел. гос. акад. искусств; редкол.: Н.В. Карчевская [и др.]. — Мн., 2023. — [Вып. 17]. — С. 236–239.

Паступіў у рэдакцыю 29.10.2025

УДК 398.332:379.8:316.752:316.356.2(476)

Фольклорный праздник как форма возрождения белорусских семейных традиций

Сёмкина И.А.

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

В прежних исследованиях автором были представлены модель и методика формирования ценностного отношения девушек к семье. Успешность функционирования организационно-координационного блока модели в условиях социально-культурного партнерства зависит от правильности реализации методики, выбора механизма подбора и исполнения технологий, методов, форм и средств социально-культурной деятельности. В данной работе раскрыт потенциал фольклорного праздника, выступающего в качестве феномена белорусской культуры. Выявлены сущностные характеристики и его роль в функционировании духовно-нравственных семейных традиций. Семейные ценности представляют собой основу ценностной сферы человека, раскрывающей эмоционально-чувственный компонент отношения к семье. Автором представлена сценарно-методическая разработка для использования в практической деятельности специалистами учреждений образования и социокультурной сферы.

Ключевые слова: фольклорный праздник, учащаяся молодежь, ценностное отношение к семье, социально-культурная деятельность.

(Искусство и культура. — 2026. — № 1(61). — С. 78–82)

The Folklore Festival as a Form of Belarusian Family Tradition Revival

Siomkina I.A.

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

In the previous research the author presented a model and methods for shaping girls' value attitude to the family. The success of functioning of the organization and coordination block of the model in the conditions of social and cultural partnership depends on the correctness of the implementation of the methods, on the choice of the technology, methods, forms and tools of social and cultural activity selection and implementation mechanism. The paper reveals the potential of the folklore festival which is a phenomenon of Belarusian culture. Essence characteristics and its role in the functioning of moral family traditions are established. Family values are the basis of the human value sphere which reveals the emotional and sense component of the attitude to the family. The author proposes scenario and methodological guidelines for the application in the practical work of specialists in education and social and culture establishments.

Key words: folk holiday, young learners, value attitude to the family, social and cultural activity.

(Art and Cultur. — 2026. — № 1(61). — P. 78–82)

Специфика деятельности, реализуемой в социокультурных учреждениях, проявляется в том, что в ней параллельно происходят два диалектически взаимосвязанных процесса: создание духовных ценностей и передача накопленного национально-культурного богатства от одного поколения к другому. Механизм культурной преемственности определяется тем, что подрастающее поколение за считанные годы должно усвоить

и воспринять как эстафету дальнейшего развития совокупность нематериального наследия, того, что человечество созидало в течение многих тысячелетий [1, с. 113]. Условие воспроизведения объектов нематериального наследия как части культурного наследия — присутствие «носителей традиции» и посредников, наличие механизмов ретрансляции. И как отмечает Е.А. Самодолова, нематериальное культурное

Адрес для корреспонденции: e-mail: IrinaSiomkina@yandex.by — И.А. Сёмкина

наследие, передаваемое от поколения к поколению, постоянно воссоздается сообществами и группами в зависимости от окружающей их среды, их взаимодействия с природой и их истории и формирует у них чувство самобытности и преемственности, содействуя тем самым уважению культурного разнообразия и творчеству человека [2, с. 64]. Приобщая к духовному наследию, важно учитывать сензитивность возраста и форму передачи для формирования этнической идентификации. М.И. Алдошина определяет «этническую идентификацию» как отождествление человеком себя со своим народом, проявление принадлежности, преданности ему и возникновение коллективного понимания «мы» [3, с. 8]. Принадлежность к народу начинается с принадлежности человека к своей семье. Той первичной ячейке, которая формирует этническую идентичность и передает опыт поколений. В празднично-обрядовой культуре семейные фольклорные праздники были посвящены жизненному циклу человека и отражали быт, семейные традиции и связь с календарными праздниками и обрядами.

Цель нашего исследования: показать потенциал фольклорного праздника в возрождении белорусских семейных традиций в работе с учащейся молодежью.

Многие исследователи в области социально-культурной деятельности изучают потенциал фольклора с разных сторон: Е.Ю. Стрельцова — фольклор как объект научного исследования, А.Л. Божок — фольклорные традиции как фактор этнокультурного воспитания, И.Г. Иванова — гармонизацию личности средствами календарно-игрового фольклора, А.С. Московкина — празднично-обрядовую культуру в аспекте подготовки специалистов социально-культурной деятельности, А.В. Коршунова — педагогический потенциал традиционной народной культуры в современных социокультурных условиях и др. В нашей работе мы опираемся на то, что фольклор — знаковое и символическое выражение традиций в повседневной культуре народа, выступающее как способ сохранения и трансляции белорусской культуры. Механизм реализации фольклора в нашей социально-культурной практике будет осуществляться посредством такой формы, как праздник. Обязательным методическим элементом любого праздника являются музыка и танцы. Фольклорный праздник имеет те же структурные элементы, что и традиционный. Важную роль играет

праздничное оформление помещения, где проводится мероприятие. Сценарий тщательно продумывается: порядок входа в зал, посадка зрителей, очередность выступлений, выход гостей и участников — всё это настраивает на праздничное настроение и восприятие праздника. Все праздники проводятся с учетом общей методики, но вместе с тем организация каждого зависит от назначения и имеет свои особенности [4]. Специфика фольклорного праздника состоит в том, что в качестве основного сценарного материала выступают конкретные традиции и обычаи белорусской культуры.

Как сценарно-методическую разработку мы **предлагаем сценарий фольклорного праздника «Женщина — хранительница очага»** [5, с. 240]. Один из обрядов на долгую и счастливую семейную жизнь — заселение в новый дом молодоженов после свадьбы. Женские народные песнопения, притчи и совместное чаепитие придают особый колорит празднику.

Основная цель фольклорного праздника «Женщина — хранительница очага» — сформировать направленность на образование семьи и формирование семейных ценностей, сохранение и передачу семейных традиций белорусской культуры. Для получения воспитательного эффекта необходимо провести предварительную работу с учащимися: познакомиться с обрядом и его историей, разучить песни, заклички, распределить роли, изготовить элементы к фольклорным костюмам, продумать декорации. В качестве места проведения предлагаем государственное учреждение «Культурно-исторический комплекс “Золотое кольцо города Витебска “Двина”»».

Действующие лица: учащиеся-девушки; фольклорная группа; Иван; Анна; Отец Анны; Дед; Жена деда; Женщины; 1-я гостья; 2-я гостья. (Звучит музыка.)

Ведущий: Добрый день, уважаемые зрители! Мы гостеприимно открываем двери в этнографическое помещение — Белорусскую хатку! Тут все по-настоящему, как когда-то было у наших предков: отделка стен деревом, по центру — большая печь, в углу — иконы под рушниками, у лавок — стол, за которым собираются гости.

Осенью отмечают Дожинки, играют свадьбы, заселяются в новый дом. Это память о наших предках, добрые традиции, которые мы с удовольствием сохраняем в нашем регионе и передаем следующим поколениям.

Предлагаем вашему вниманию радостный и счастливый праздник семейно-бытового

календаря — Влазины. Считалось, что самый удачный день для переезда в новый дом — Семёнов день (14 сентября), а шумное, веселое гулянье на новоселье привлечет добрых духов и отпугнет злых. Гостей на Влазины обычно приглашали полный дом. Тут тебе и родные, и соседи — почти вся деревня. Объясняется это просто: наши предки брались за любую работу толокой — вместе, благодаря чему она делалась быстро. В новый дом ни один гость не шел с пустыми руками — плохая примета. Несли хозяевам хлеб и соль, вышивки, сотканые половики.

Фольклорная группа: Пожалуйста, приглашаем всех на наш праздник!

Комната стилизована под деревенский дом. В сенях — деревянная ступа, жернова, колеса. В доме висят вещи сельского быта: старое решето, коромысло, серп и другие. В углу стоит крепкий березовый веник.

Под потолком в углу — икона, украшенная вышитым рушником. Стол застелен белой скатертью с вышивкой. На деревянной полке для посуды лежат металлические вилки, деревянные ложки, глиняные миски. Стоят разные кувшины.

Справа от входа — побеленная печь, прикрытая заслонкой, горшки, котелки, сковородки на припечке. В углу возле печи стоят вилы, чепела, кочерга.

Колыбель ребенка находится рядом с деревянной кроватью, застеленной домотканым одеялом. Лежат вышитые подушки. Стену украшает сотканный ковер. В доме есть прялка, сундук, лавки.

Через окно пролазит хозяин дома Иван и зовет жену.

Иван: Аня, Анечка, где ты? Я тут петуха принес.

Анна отзывается из дома.

Анна: Тише, Ваня, не кричи, я уже дома. Зачем тебе этот петух?

Иван: Первым в дом должен войти кот или петух. На месте, где они сядут, мы поставим кровать, а потом и детскую колыбель.

Анна: Так Мурка уже здесь, мы с ней вместе, как и ты, влезли через окно. Я же знаю, что в новый дом нужно входить через окно, чтобы обмануть злых духов (выпускает кота). Иди, Мурка, дай своим хозяевам безопасность и поддержку.

Иван: (смеется) Ну и мудрая ты! Пусть петух покажет хорошее место в доме.

Выпускают петуха. Хозяин несет горшочек с угольками к печи.

Иван: Давай быстрее разведем огонь в новой печи углями, которые я принес

из старого дома в этом горшочке. Тогда всегда у нас будет уютно и светло (разводит огонь в печи).

Анна: А давай, Ванечка! Уже и тесто подошло, нужно быстрее ставить его в печь. Хлеб — символ достатка и богатства. Будем соседней угощать, чтобы жить с ними мирно и никогда не ссориться (ставит тесто в печь).

Иван: А курицу ты приготовила, чтобы деньги водились?

Анна: Приготовила, Ванечка, и еще много всего вкусного.

Иван: (обнимает жену) Так ставь на стол. Хорошо, Анечка, что мы заселились в новый дом в дни, когда на небе полный месяц. Люди говорят, что, значит, у нас будут прибыль и достаток.

Анна: Забыли горшочек разбить, где угольки были, чтобы Домового пустить в дом. Бери, Ванечка, скатерть с горшочком и бей об угол дома, приглашай Домового.

Иван: Хозяин-батюшка Домовой, приходи к нам в гости хлебом-солью угощаться. За нашим хозяйством смотреть, скотину стеречь. Вот тебе кусочек хлеба с солью и тарелка с молоком. Пусть выметаются бедность, невзгоды, а приходят успех и благосостояние.

Анна дает Ивану скатерть, которой был накрыт горшок. Иван трясет скатертью в углах дома.

Анна берет украшенный веник со старого дома, подвешивает его метлой вверх возле печи и ставит угощение для Домового.

Стук в двери. Входят женщины-певуны.

Женщины: Добрый день, хозяйева! Мы женщины-певуны.

Анна: Ой, проходите, пожалуйста, мои любимые подружки, соседки, будете мне помогать гостей веселить. Вы же у меня и с песнями, и с прибаутками, и с пословицами.

1-я женщина: Вот тебе, Анечка, святая водичка, чтобы ничему плохому в доме не водиться (со святой водой обходит дом).

2-я женщина: А вот клочок соломы. Если, не дай Бог, придется кому-то из вас упасть, то пусть всегда будет соломка под рукой (кладет солому на лавку).

3-я женщина: Вот вам, хозяйева, яйца, но не золотые. Пусть дети рождаются.

Садятся на почетные места.

Стук в двери. Пришли гости: отец Анны, Дед, Баба, 1-я гостья, 2-я гостья.

Иван: Вот и родственники в дом идут. Если мужчина первым переступит порог, я хозяином буду.

Анна: А если женщина?

Иван: Тогда вместе будем вести хозяйство.

Анна: Хлебом с солью встречаем вас, наши уважаемые гости!

Иван: Хлеб-соль и наш поклон дорогим гостям!

Хозяева кланяются гостям и подносят хлеб-соль на рушнике.

Звучит песня «Добры дзень, госці», которую поют женщины-певуны из фольклорной группы:

Добры дзень, госці,
Просім вас мілосці, — 2 р.
Каб вы ў нас сядзелі,
Вясельня глядзелі, — 2 р.
Добрыя думкі мелі,
Вясёлыя песні пелі, — 2 р.

Иван: Садитесь, уважаемые, за стол! Чем богаты, тем и рады. Пейте, гостейки, ешьте, ведь без сала нет жизни у белоруса (Иван наливает рюмки). Ну, гостейки, выпейте по рюмочке, чтобы у нас в доме была такая чистая жизнь, как эта водка.

Гости поднимают рюмки и говорят слова пожелания.

Отец Анны: Пусть вам, дети, всегда везет!

Дед: На Влазинах много пьют, чтобы не вылезти из дома.

Жена деда: Ты лучше ешь, старый. Спасибо хозяевам за хлеб и соль.

1-я гостья: Хорошую хозяйку ты себе, Ваня, взял — столько еды приготовила.

2-я гостья: Спасибо вам, хозяева, всё очень вкусно.

Дед: Особенно водка (баба отбирает рюмку). Хотел рюмку выпить, но баба не дает.

(Звучит песня.)

Чарачка мая срэбраная,
Залатымі беражкамі абложаная, — 2 р.
Каму чару піці, здароваму быць,
Каму нашу чару выпіваць, — 2 р.
Ой, чарачка, чарачка,
Якая ты добра,
Якая ты зверху,
Такая ты до дна.
Ці мне цябе выпіці,
Ці мне цябе выліці,
Як я цябе вып'ю,
Вясёлая стану.
Як я цябе вып'ю,
Як я цябе вылью,
Сорама дастану,
Сорама, сорама.

1-я гостья: А что это у вас за ящик посреди дома?

Анна: Это не просто ящик, а бабушкин сундук, который во время свадьбы я получила от своих родителей. Там платья вышитые, рушники, платки, покрывала.

Отец: А сейчас, дочка, я дарю тебе полено в рушнике. Слушай мой наказ: когда будет плохо в жизни, достанешь это полено из сундука и поплачешь. А я, когда в следующий раз приеду, увижу, разбухло ли оно от слез, обижал ли тебя кто. А если кто обидел... (отец угрожает зятю).

Иван: Что ты, отец, я люблю Аню.

Отец: Ну, чтобы не стоял над душой хозяин как пригнанный, выпьем, братцы, еще и по пятой. Так, Дед?

Дед: (встает) Так или нет, но перечить не буду.

Отец: Ну так сядь, выпей рюмку и закуси хорошенько.

Дед: Да-да. Я еще сегодня ничего не ел. Взял кусочек хлеба, хотел в ведре намочить, так он туда не влез, пришлось сухим и съесть. Хотел рюмочку закатить в рот, чтобы не болел живот, так моя баба бутылку спрятала в сундук, как то полено.

Жена деда: Ты уже расхрабрился! Наберешься как свинья грязи.

Отец: Отстань ты от него. Говорят, что ты плохо его кормишь.

Жена деда: Ну, ну отгадай загадку... Не колода и не пень, а лежит целый день. Не жнет, не косит, а обедать просит.

(сама отвечает) Вот это мой дед.

Дед: (парирует) Моя милка небольшая, как куропатка, до работы абы как, а целоваться падка. В доме ни муки-пылинки, ни соли-дробинки, ни водки-росинки...

Жена деда: Хватит голову дурить. Язык как трещотка.

1-я гостья: Вот-вот, так свою жену на языке и носит.

2-я гостья: Барабанит языком и о зубы бьет.

Дед: Говорил, говорил, не договорил, договаривал, договаривал и заговорился.

Гости поют.

Звучит песня «Па рацэ».

Па рацэ, рацэ вуцeniца плывець, — 2 р.

Пра мяне младу бясслаўе ідзець, — 2 р.

Што я старому пірог спікла, — 2 р.

Із аўсянага нясянага. — 2 р.

Я нямножка запраўкі дала, — 2 р.

Два палоніка я дзёгця ўліла, — 2 р.

Яшчэ, яшчэ хоць бы трошачку палонік і ложачку.

Па рацэ, рацэ вуцeniца плывець, — 2 р.

Пра мяне маладу бясславіца ідзець, — 2 р.

Што я роўнаму пірог спікла, — 2 р.

Пшанічнага сеянага, — 2 р.

Я нямножка запраўкі дала, — 2 р.

Два палонічкі я масла ўліла, — 2 р.

Яшчэ, яшчэ хоць бы трошачку, — 2 р.

палонік і ложачку, — 2 р.

Отец: А ты скажи, дед, что это за крик был у вас вчера?

Дед: А, ничего. Моя жена тулуп выбивала.

Отец: Так это тулуп так голосил?

Дед: Нет, это я кричал, потому что в том тулупе был.

Анна: Ой, спасения с вами нет! Хватит, пошли танцевать.

1-я гостья: Хватит вам баклуши бить, баясины точить. И правда — пошли в танцы!

Иван: Эх! Заиграю вам полечку!

Дед: (голосит) А я не могу. Позор. Ноги не парные. Одна — правая, другая — левая.

2-я гостья: Ну вот, бери двух молодых и скачи. С одной — с правой, а с другой — с левой.

Дед: Какие сейчас танцы. Трутся как рыбы в нерест. Вот помню, как мы с женой танцевали!

Жена деда: Какой с тебя танцор! С тебя уже труха сыплется!

Танцуют «Краковяк».

2-я гостья: На Влазины с пустыми руками не ходят, плохая примета. Мы принесли самотканые половики, на которых хозяйева должны танцевать.

1-я гостья расстилает половики.

Жена деда: Раньше этот обряд называли «Притоптывание половиков». Говорили, чтобы не скрипели в доме половицы, пусть хозяин танцует с молодой.

1-я гостья: Да, да, Иван, бери Анну и бей в пляс. Притоптывайте половицы.

Иван танцует с Анной.

Анна: Как хорошо рядом петь и танцевать да Влазины отмечать.

1-я гостья: Нам бы чаще так, дорогие соседи, собираться.

2-я гостья: И чаще один к одному ходить в гости. Но домой нам пора, засиделись.

Жена деда: И правда, дед, пошли домой.

Дед: В дом влезли, а вылезем ли?

Отец: Давай попробуем, дед.

Гости обнимают хозяев.

Звучит песня «А сонца ўжо коціцца».

А ясна сонейка, сонейка, — 2 р.

За гару ўжо коціцца, коціцца. — 2 р.

Нам дамоў ужо хочацца, хочацца, — 2 р.

Барашачка выгнулі, выгнулі, — 2 р.

Гарэлачку выпілі, выпілі. — 2 р.

Ой, саколік, Ванечка, Ванечка, — 2 р.

Ты ж лябёдка, Ганначка, Ганначка, — 2 р.

У новым доме жыці, вам жыці вам, — 2 р.

Сынкоў пажаніці вам, пажаніці, — 2 р.

Дачушак аддаці — аддаці. — 2 р.

Унучкоў даждаці — даждаці. — 2 р.

Анна: Дорогие гости! Хорошо ли всё было, вкусно ли было?

Иван: Угощали, чем имели, веселили, как умели. А что плохо было — это не мы.

Гости дарят подарки.

Жена деда: Мы дарим вам подкову, чтобы счастье не покидало ваш дом. Чтобы у вас велись куры и коровы, чтобы вы всегда были здоровы.

Отец: Желаем вам добра наживать и детей годовать!

Дед: И нас не забывать.

Анна: (обращается к гостям) Не обходите нашего порога, когда будет мимо ваша дорога. Гости уходят.

Женщины-певуны: (уходят) И вам всего доброго!

Анна: (к Ивану) Пусть будет счастье в нашем новом доме!

Иван: (к Анне) И будет не от случая к случаю, а нашим частым гостем.

Целуются, звучит музыка.

Заключение. Праздник как форма возрождения белорусских семейных традиций использует основные фольклорные принципы (вариативность, традиционность, коллективность и др.), что позволяет применить режиссерские решения, проявляющиеся в приемах праздничного настроения, выборе времени и места, поиске образности и сценографии. Данный подход помогает активно включить аудиторию не только участников, но и не задействованную в атмосферу массового фольклорного семейного праздника, через неожиданную реакцию человека на танцевальную и певческую импровизацию. Зачастую это кульминационный момент, так как находит отклик на уровне эмоций человека, включая чувство этнической идентификации через традиции с белорусским народом.

ЛИТЕРАТУРА

1. Сёмкина, И.А. Сочетание разнообразных форм социокультурной деятельности в формировании ценностного отношения к семье / И.А. Сёмкина // Искусство и культура. — 2014. — № 3(15). — С. 112—117.

2. Самоделова, Е.А. Современный фольклор как нематериальное культурное наследие (к постановке проблемы) / Е.А. Самоделова // Вестник Литературного института им. А.М. Горького. — 2016. — № 2. — С. 63—75.

3. Алдошина, М.И. Организация школьных праздников. Фольклорные праздники / М.И. Алдошина. — 2-е изд., испр., доп. — М.: Изд-во Юрайт, 2020. — 130 с.

4. Дёмина, Л.В. Традиционный праздник в контексте современной культуры / Л.В. Дёмина // Вестник Челябинской государственной академии культуры и искусств. — 2011. — № 1 (25). — С. 103—107.

5. Сёмкина, И.А. Формирование ценностного отношения учащихся девушек к семье в условиях партнерства «колледж—учреждение культуры»: дис. ... канд. пед. наук: 13.00.05 / Сёмкина Ирина Александровна; Бел. гос. ун-т культуры и искусств. — Мн., 2020. — 271 л.

Поступила в редакцию 15.01.2026

УДК 378.147:7:7.071.1:37-051

Значение специальных художественных дисциплин при подготовке педагога-художника

Лю Цзюньцзе

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

Ключевой целью художественного образования в высших учебных заведениях является подготовка студентов к профессиональной деятельности, где основополагающую роль играют специальные художественные дисциплины, при изучении которых будущие учителя изобразительного искусства приобретают профессиональные компетенции и применяют их на практике при проведении уроков изобразительного искусства в системе основного и дополнительного художественного образования.

В данной статье рассмотрена специфика формирования профессиональных компетенций педагога-художника посредством интеграции психолого-педагогического и художественно-творческого аспектов, а также освещена роль специальных художественных дисциплин при формировании этих компетенций. Автором проанализирован процесс овладения основами художественно-творческого мастерства педагога-художника, где данный вид мастерства понимается как грамотное овладение основами изобразительного искусства, высокий уровень освоения изобразительных техник и профессиональное владение художественными материалами.

Ключевые слова: педагог-художник, профессиональные компетенции, специальные художественные дисциплины, учебные дисциплины, художественная подготовка, художественное ремесло, профессиональная деятельность.

(Искусство и культура. — 2026. — № 1(61). — С. 83–87)

The Importance of Special Art Disciplines in the Artist Teacher Training

Liu Junjie

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

The main purpose of art education in higher education establishments is to prepare students for professional activities where special art disciplines play a fundamental role, during the study of which would-be Fine Arts teachers acquire professional competencies and apply them in practice when conducting art lessons in the system of basic and additional art education.

This article examines the specifics of the formation of professional competencies of an artist teacher based on the integration of psychological, pedagogical and artistic-creative aspects, as well as the role of special Art disciplines in the formation of these competencies. The author analyzes the process of mastering the basics of the artist teacher art and creative skill where this skill is understood as acquiring the basics of fine arts, high level of painting techniques and proficiency in using art materials.

Key words: artist teacher, professional competencies, special art disciplines, academic disciplines, art training, art craft, professional activity.

(Art and Cultur. — 2026. — № 1(61). — P. 83–87)

Современное художественное образование должно отвечать ключевому запросу общества — развивать у выпускников профессиональную компетентность, творческие способности, социально значимые качества личности, ориентирующие ее в новых нестандартных условиях трансдисциплинарности и мультидисциплинарности, индивидуальные

особенности самораскрытия и профессиональную самоактуализацию, позволяющую решать сложные, реальные проблемы окружающей действительности. Повышение требований к подготовке педагогов художественного профиля актуализирует поиск новых путей оптимизации методики преподавания специальных учебных дисциплин. Одним из

Адрес для корреспонденции: e-mail: 1272753305@qq.com — Лю Цзюньцзе

таких подходов является вычленение концептуальных основ данных дисциплин с целью пересмотра, реструктурирования их дидактического потенциала. В целостной, логично организованной образовательной среде происходит формирование профессионала и специалиста, способного стать социально активной, конкурентоспособной, компетентной и творческой личностью.

Профессиональные компетенции педагога-художника. Специальные художественные дисциплины играют важную роль в подготовке будущих педагогов-художников, так как они формируют их профессиональные компетенции, которые характеризуются своей прикладной направленностью и тесной связью с будущей профессией. Профессиональная компетентность педагога-художника включает интеграцию способностей педагога и художника, определяется умением решать педагогические задачи и проявлять способности художника «с использованием знаний, профессионального и жизненного опыта, ценностей и наклонностей, творческого опыта» [1]. Таким образом, формирование личности педагога-художника «происходит в единстве учебно-познавательной и художественно-творческой деятельности», где важную роль играют специальные художественные дисциплины [1].

Анализ учебных планов художественных специальностей показал, что особую триаду специальных художественных дисциплин образуют рисунок, живопись, композиция, которые связаны общностью дидактических задач, жанровым своеобразием, принципами изложения и освоения учебного материала, особенностями методики организации практической деятельности. Данные дисциплины входят в основу всех специальностей художественного профиля в учреждениях высшего образования Республики Беларусь в качестве фундамента, на котором формируются профессиональные компетенции студентов — будущих педагогов-художников.

Научное обоснование значения рисунка, живописи, композиции в подготовке художника мы находим в трудах исследователей прошлых эпох: Ч. Ченнини, Л. Альберти, Л. да Винчи, А. Дюрера, И.-В. Гёте, Э. Делакруа, Питера Пауля Рубенса и др. В данных исследованиях рассмотрены различные аспекты практической подготовки художника.

Актуальные вопросы теории и методики обучения рисунку, живописи, композиции решали выдающиеся русские педагоги и художники: А.А. Дейнека, Б.И. Иогансон,

Е.А. Кибрик, Н.П. Крымов, А.М. Лаптев, Ю.М. Непринцев, Д.Н. Кардовский, К.Ф. Юон, В.И. Яковлев и др., что позволило более углубленно рассматривать роль и значение специальных учебных дисциплин в подготовке педагогов-художников.

Теоретические положения по рисунку, живописи, композиции представлены в учебных пособиях А.О. Барща, С.М. Гавриляченко, Д.Н. Кардовского, В.А. Королева, В.С. Кузина, Л.Г. Медведева, Н.Э. Радлова, Н.Н. Ростовцева, А.П. Сапожникова, А.М. Серова, П.П. Чистякова и других художников-педагогов.

В области методики преподавания специальных дисциплин проведены многочисленные исследования, охватывающие исторические, теоретические и практические аспекты (Г.В. Беда, Д.В. Брагина, А.А. Гавриков, В.Н. Есипов, С.Е. Игнатъев, Е.В. Ромашко, А.В. Свешников, А.А. Унковский, С.А. Чалый, Н.К. Шабанов, А.П. Яшухин).

Большой вклад в разработку методики преподавания рисунка, живописи и композиции внесли В.В. Бабияк, А.А. Баженов, Г.В. Беда, Н.Н. Волков, Е.И. Игнатъев, М.В. Кармазина, В.С. Кузин, Н.Г. Ли, К.В. Макаров, Л.Г. Медведев, И.С. Меньшенин, С.А. Минаев, Н.Н. Ростовцев, А.М. Савинов, В.В. Хабловский, Е.В. Шорохов, Б.П. Юсов.

Интегративный подход к рассмотрению специальных учебных дисциплин находит свое отражение в исследованиях А.Д. АLEXИНА (1993), И.А. Башкатова (2018), Н.С. Боголюбова (1993), Ван Мэя (2017), М.Б. Джанаева (1987).

Много рекомендаций по организации учебных занятий по рисунку, живописи, композиции представлено в теоретических разработках белорусских ученых: М.В. Беляева, А.А. Ковалева, О.Д. Костогрыза, В.К. Лебедко, Г.В. Лойко, Д.С. Сенько, В.Е. Нестеренко, В.П. Климовича, Г.Ф. Шауро.

Анализ специальной литературы показал, что специальные дисциплины (рисунок, живопись, композиция) в подготовке педагога-художника выполняют ключевую роль, а их значение раскрывается в следующем:

1. Формирование фундаментальных компетенций: техническое мастерство, знание и применение на практике законов изобразительного искусства.

2. Развитие познавательных процессов: визуальное сопоставление различных элементов природы, их анализ, оценка, перенос на картинную плоскость, последующие восприятие, оценка и корректировка результата, которые вырабатывают способность создавать глубоко осмысленные произведения.

3. Практико-ориентированная направленность: подготовка к профессиональной деятельности, интеграция в различные сферы художественной практики, создание графических и живописных работ, творческих композиций.

Проведенные исследования позволяют говорить о первостепенности рисунка, живописи и композиции в подготовке педагога-художника и связаны со следующими аспектами:

– являются основой при обучении художника со времени возникновения академической школы;

– помогают формировать профессиональное художественное видение, техническую культуру и пространственное мышление;

– критерий профессионализма: уровень владения средствами рисунка, живописи, композиции определяет качество подготовки педагога-художника;

– требования индустрии: работодатели (школы, студии, галереи) оценивают портфолио по качеству рисунка, гармоничности цветов, оригинальности композиционных решений.

Специальные художественные дисциплины в подготовке педагога-художника. Специальные художественные дисциплины (рисунок, живопись, композиция) в контексте педагогической деятельности направлены на:

– развитие познавательной активности, укрепление мотивации и стимулирования учебно-познавательной деятельности;

– развитие профессиональной направленности деятельности студентов;

– актуализацию полученных знаний и умений и навыков на практике;

– формирование готовности к профессиональной деятельности педагога и художника;

– формирование профессиональных и творческих способностей студентов.

Характер взаимодействия учебных дисциплин «Рисунок», «Живопись» и «Композиция» применительно к подготовке педагога-художника представлен в табл.

Рисунок и живопись являются инструментом восприятия, мышления и отражения действительности с учетом своих выразительных возможностей и работают в комплексе, дополняя друг друга, а композиция — интегрирующей дисциплиной, направленной на создание художественного образа с помощью специфических средств рисунка и живописи [2]. Поэтому отсутствие у студента профессиональной художественной подготовки по данным дисциплинам вызывает ряд проблем:

- отсутствие глубины понимания (специалист без этой базы действует по шаблонам, копирует чужие решения, не понимая, почему они работают; он не может осознанно создавать новое или решать нестандартные задачи);

- поверхностность и шаблонность работ, неумение выйти за рамки готовых решений, воспроизведение чужих идей;

- ограниченность выразительных средств (не владеет полным спектром визуального языка, чтобы точно и грамотно выражать свои идеи);

- неспособность к критическому анализу и рефлексии (не может объективно оценить ни свою работу, ни работы других, ложная самоидентификация);

- неуверенность и зависимость (чувствует себя неуверенно при выходе за рамки привычных задач, зависит от готовых решений и чужого мнения, неспособность решать сложные задачи, техническая несостоятельность, профессиональная уязвимость, примитивность, неудовлетворенность результатом, чувство неполноценности, разочарование в профессии);

- потеря связи с исторической и культурной традицией, неспособность диалогизировать с художественным наследием.

Подготовка педагога-художника к профессиональной деятельности. Подготовка будущих педагогов-художников к проведению уроков изобразительного искусства «играет основополагающую роль в их педагогической деятельности», поэтому основная задача высшего художественного образования — «подготовить студентов, будущих учителей изобразительного искусства к применению знаний, умений, навыков, полученных при изучении специальных дисциплин художественного профиля для самостоятельного проведения уроков» [3].

Готовностью педагога-художника к профессиональной художественной деятельности является овладение основами художественно-творческого мастерства как базой профессиональных компетенций в области изобразительного искусства. Художественно-творческое мастерство — это грамотное владение основами изобразительного искусства, высокий уровень освоения изобразительных техник, профессиональное владение художественными материалами, что для будущего педагога-художника служит прочным фундаментом в реализации как педагогических навыков, так и собственных творческих замыслов.

Таблица

Ключевые показатели	Рисунок	Живопись	Композиция
Сущностные характеристики	Основа всех пластических искусств в виде набросков, зарисовок и эскизов	Передача трехмерности изображения на плоскости с помощью цвета	Передача замысла посредством организации визуального пространства и элементов в единое целое, превращение объекта в образ
Связь с другими дисциплинами	Перспектива, живопись, пластическая анатомия, композиция, скульптура, графика	Цветоведение, фотография, композиция	Рисунок, живопись, скульптура, графика
Формы представления	Набросок, эскиз, клаузура, зарисовка	Этюд, живописное произведение	Художественное произведение, система знаков
Основные выразительные средства	Линия, штрих, пятно, силуэт, тон, светотень	Цвет, тон, фактура, мазок, пятно	Ритм, контраст, доминанта, динамика–статика, равновесие, пространство, масштаб, композиционный центр
Дидактические цели	Развитие наблюдательности, пространственного конструктивного мышления, «постановка» руки и глаза, формирует чувство пропорций, конструктивной основы, понимание формы, объема, конструктивного строения объектов	Развитие цветовосприятия, наблюдательности, фиксация впечатлений, выявление формы и пространственного положения объектов с помощью цвета	Развитие системы художественно-образного мышления, изучение закономерностей художественного творчества, создание оригинального произведения
Роль в учебно-творческом процессе	Линейно-конструктивный каркас художественной работы	Эмоционально-образное отражение предметов и явлений материального мира с помощью цвета	Упорядочивает содержательные и формальные элементы произведения; решает вопросы содержания, образной наполненности в произведении
Синергия, взаимодействие на практике	Цикличность процесса: 1. Композиционный эскиз → 2. Конструктивный рисунок → 3. Работа в цвете → 4. Корректировка композиции → 5. Обобщение.		
Художественный образ	Результат преобразования реального предмета или явления в систему выразительных средств (линия, тон, штрих, пятно), которые обобщают и символизируют увиденное, наполняя его новым смыслом	Результат осмысления сущности и красоты окружающей действительности в богатстве их пластических и колористических качеств	Выражение идейного замысла через целенаправленное размещение выразительных средств рисунка и живописи

Овладение художественным мастерством играет ключевую роль в профессиональной деятельности педагога-художника, в реализации идей его воспитанниками, так как без этого невозможно управлять художественно-творческой деятельностью и добиваться высоких результатов. Готовность к профессиональной деятельности будущего учителя изобразительного искусства возможна

только через формирование его собственных художественных компетенций, которые совершенствуются при изучении специальных учебных дисциплин — рисунка, живописи, композиции. В свою очередь, специальные учебные дисциплины формируют у педагога-художника не только профессиональные навыки, но и художественный вкус, способность к творческому мышлению,

что необходимо для успешной педагогической деятельности.

В процессе изучения специальных художественных дисциплин у будущих педагогов-художников формируются следующие профессиональные компетенции:

– применение навыков реалистического изображения с натуры в процессе создания натюрморта, пейзажа, портрета, фигуры человека, а также выполнение творческих работ по памяти, представлению и воображению;

– проектирование художественно-творческого процесса обучения с учетом индивидуально-психологических особенностей учащихся различных возрастных групп и специфики образовательной области «Изобразительное искусство»;

– использование принципов цветовых сочетаний для создания гармоничных композиций в разных видах искусства;

– осуществление конструирования, художественно-педагогического анализа и оценки содержания и процесса художественного образования в соответствии с требованиями нормативно-правового и методического обеспечения.

Профессиональная подготовка педагога-художника рассматривается «как процесс формирования его профессиональной компетентности на основе интеграции психолого-педагогического и художественно-творческого направлений, которая позволяет руководить процессом художественно-творческого развития школьников, а не просто обучать основам изобразительной грамоты» [1; 4; 5]. Педагогическая подготовка учителя изобразительного искусства способствует:

– эффективному осуществлению поиска, анализа и синтеза визуальной информации;

– саморазвитию и совершенствованию в профессиональной деятельности;

– обладанию современной культурой мышления, гуманистическим мировоззрением, аналитическим и инновационно-критическим стилем познавательной, социально-практической и художественной деятельности;

– отбору содержания учебного материала, методов и технологий на основе системы знаний и практических умений в области теории и методики педагогической деятельности;

– проектированию процесса воспитания, умению отбирать методы, формы,

технологии, соответствующие современным воспитательным целям и задачам;

– осуществлению отбора содержания, форм, методов и средств обучения и воспитания, применению их в образовательном процессе с учетом возрастных и психологических особенностей обучающихся;

– реализации образовательной, исследовательской и инновационной деятельности посредством адаптации и внедрения педагогических новшеств для совершенствования образовательной практики.

Таким образом, подготовка будущих учителей изобразительного искусства к профессиональной деятельности включает овладение педагогическим и художественным мастерством, которые объединяют в единый процесс обучение основам изобразительной грамоты и руководство процессом художественно-творческого развития обучающихся.

Заключение. Формирование профессиональной компетентности будущего педагога-художника опирается на согласованное сочетание теоретических знаний и практических навыков, тщательно структурированное содержание специальных художественных и педагогических дисциплин. Будущий педагог-художник должен на профессиональном уровне овладеть системой умений и навыков по организации образовательного процесса и художественным мастерством, что является основой его профессиональной подготовки.

ЛИТЕРАТУРА

1. Малинская, Л.Л. Формирование профессиональной компетентности художника-педагога / Л.Л. Малинская. — URL: http://www.rusnauka.com/1_NIO_2012/Pedagogica/2_95883.doc.htm (дата обращения: 10.09.2025).
2. Волков, Н.Н. Композиция и живопись: в 2 т. / Н.Н. Волков. — М.: Искусство, 1977. — Т. 1. — 263 с.; Т. 2. — 14 с.: 130 л.: ил.
3. 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> (дата обращения: 17.09.2025).
4. Медведев, Л.Г. Формирование графического художественного образа на занятиях по рисунку: учеб. пособие для студ. худ.-граф. фак. пед. ин-тов / Л.Г. Медведев. — М.: Просвещение, 1986. — С. 9.
5. Свешников, А.В. Композиционное мышление в изобразительном искусстве: дис. ... д-ра искусствоведения: 17.00.09 / Свешников Александр Вячеславович; Рос. гос. пед. ун-т им. А.И. Герцена. — СПб., 2003. — 277 л.

Поступила в редакцию 20.12.2025

« »

23 лістапада ў дзіцяча-юнацкім адзеле цэнтральнай раённай бібліятэкі г. Лёзна адбылася прэзентацыя выстаўкі “Я б у мастакі пайшоў, няхай мяне навучаць!” студэнткі ІІІ курса мастацка-графічнага факультэта Віцебскага дзяржаўнага ўніверсітэта імя П.М. Машэрава Каліны Мянжынскай. Мерапрыемства было арганізавана ў рамках праекта “Літаратурная АРТ-майстэрня «12 месяцаў»”. Аўтар прадставіла 67 вучэбных работ, якія выкананы ў розных тэхніках.

« »

2 снежня ў выставачнай прасторы мастацка-графічнага факультэта адкрылася выстаўка студэнцкіх работ “Пленэр – 2025”. Экспазіцыю склалі жывапісныя эцюды, графічныя накіды, замалёўкі, выкананыя ў перыяд вучэбнай практыкі (кіраўнікі практыкі — выкладчыкі кафедры выяўленчага мастацтва А.Ю. Антонычава, П.А. Зянько, К.А. Кухарэнка).

« »

11 снежня ў Аршанскай гарадской мастацкай галерэі В.А. Грамыкі адкрылася выстава “Магія гуашы” прафесара кафедры выяўленчага мастацтва, сябра Беларускага саюза мастакоў Міхася Цыбульскага і яго жонкі Людмілы, таксама мастачкі, а ў недалёкім мінулым начальніка мастацкай майстэрні Віцебскага дывановага камбіната. Дадзеная выстава — не проста “ода гуашы”. Гэта адлюстраванне сапраўднай зачараванасці двух мастакоў унікальнымі якасцямі гуашы, яе асаблівай мовай, ключ да якой схаваны ў дэкаратыўнасці, чысціні, звонкасці і прамяністасці гэтых фарбаў. У экспазіцыі былі прадстаўлены дэкаратыўныя кампазіцыі, эскізы тканін і дываноў, пленэрныя эцюды, якія мастакі стваралі ў розныя перыяды творчасці.

« »

У выставачнай зале мастацка-графічнага факультэта ВДУ імя П.М. Машэрава 29 снежня адкрылася выстава работ настаўнікаў Полацкай мастацкай школы пад назвай “Дарожка в художку” (куратар Дзмітрый Сенько). Мастацкі праект, прысвечаны 40-гадоваму юбілею Полацкай мастацкай школы, аб’яднаў у адной экспазіцыі творы Наталлі Лукашовай, Дзмітрыя Свяцкага, Івана Іванова, Святланы Рамашка, Таццяны Піскун, Іны Вальковай, Анастасіі Івановай, Вольгі Харытонавай, Сяргея Данілава і інш.

« »

У межах 78-й рэгіянальнай навукова-практычнай канферэнцыі выкладчыкаў, навуковых супрацоўнікаў і аспірантаў “Навука — адукацыі, вытворчасці, эканоміцы” ў выставачнай зале мастацка-графічнага факультэта 22 студзеня адкрылася выстава “Docendo discimus — 2026” (куратар Дзмітрый Кузьміч). У экспазіцыі прадстаўлены жывапісныя, графічныя і скульптурныя кампазіцыі выкладчыкаў кафедры выяўленчага мастацтва.

« »

З 4 лютага 2026 года ў Аршанскім музеі У.С. Караткевіча пачала работу выстава “Палітра майстэрства”, дзе аматарам прыгожага прадставілі свае работы студэнты і выкладчыкі кафедры дэкаратыўна-прыкладнога мастацтва і тэхнічнай графікі мастацка-графічнага факультэта Віцебскага дзяржаўнага ўніверсітэта імя П.М. Машэрава. У экспазіцыі глядач мог убачыць унікальныя творы, выкананыя ў розных відах і тэхніках дэкаратыўна-прыкладнога мастацтва.

« »

У выставачнай прасторы мастацка-графічнага факультэта 4 лютага адбылося адкрыццё выстаўкі мастацкіх работ студэнта VI курса лячэбнага факультэта ВДМУ Паўла Сляпцова “У пошуках унутранага святла”. У экспазіцыі былі прадстаўлены жывапісныя работы самадзейнага мастака і яго паэтычныя тэксты. Апошнія і паслужылі асновай для напісання жывапісных твораў у стылістыцы старых майстроў.

« »

6 лютага ў Аршанскай гарадской мастацкай галерэі В.А. Грамыкі адкрылася чарговая выстава штогадовага праекта “Калегіум”. Больш за 130 мастакоў з Рэспублікі Беларусь, Расійскай Федэрацыі і Кітайскай Народнай Рэспублікі прапанавалі на суд глядачоў каля 200 работ. Сярод удзельнікаў выставы выкладчыкі кафедры выяўленчага мастацтва А. Антонычава, Д. Сянько, Д. Кузьміч, М. Цыбульскі.

Глушук Денис Павлович — старший преподаватель кафедры декоративно-прикладного искусства и технической графики ВГУ имени П.М. Машерова, магистр педагогических наук.

Дин Цзылинь — соискатель кафедры теории и истории искусства УО «Белорусский государственный университет культуры и искусств», магистр искусствоведения.

Дорожинская Анастасия Александровна — режиссер, руководитель образцового театрального коллектива «Смолярики» ГУК «Смолевичский районный центр культуры и народного творчества», соискатель кафедры теории и истории искусств (театроведение) УО «Белорусская государственная академия искусств».

Жукова Ольга Михайловна — доцент кафедры изобразительного искусства ВГУ имени П.М. Машерова, кандидат искусствоведения, доцент.

Лампе Ирина Юрьевна — заведующий отделом научно-информационной работы ГНУ «Центр исследований белорусской культуры, языка и литературы Национальной академии наук Беларуси».

Лю Цзюньцзе — аспирант кафедры изобразительного искусства ВГУ имени П.М. Машерова.

Мао Синчунь — соискатель кафедры теории и истории искусства УО «Белорусский государственный университет культуры и искусств».

Надворная Виктория Владимировна — студентка IV курса художественно-графического факультета ВГУ имени П.М. Машерова.

Носикова Ксения Александровна — аспирант кафедры теории и истории искусства УО «Белорусский государственный университет культуры и искусств», магистр искусствоведения.

Петухова Наталья Вячеславовна — заведующий кафедрой режиссуры УО «Белорусский государственный университет культуры и искусств», кандидат педагогических наук.

Рассыльная Вероника Юрьевна — заведующий аспирантурой и докторантурой УО «Белорусская государственная академия искусств», кандидат искусствоведения.

Романович Елена Евгеньевна — старший преподаватель кафедры музыкально-педагогического образования УО «Белорусский государственный педагогический университет имени Максима Танка», исследователь в области педагогических наук.

Садовская Анна Альбиновна — доцент кафедры хорового дирижирования УО «Белорусская государственная академия музыки», кандидат искусствоведения, доцент.

Салеева Марианна Вячеславовна — доцент кафедры романского языкознания БГУ, кандидат философских наук.

Свечникова Елена Владимировна — старший научный сотрудник отдела философии литературы и эстетики ГНУ «Институт философии Национальной академии наук Беларуси», кандидат культурологии, бакалавр искусств.

Сёмкина Ирина Александровна — проректор ВГУ имени П.М. Машерова, кандидат педагогических наук, доцент.

Столбова Полина Алексеевна — преподаватель факультета аудиовизуальных искусств ФГБОУВО «Российский государственный институт сценических искусств» (Российская Федерация).

Фан Мэни — соискатель кафедры теории и истории искусства УО «Белорусский государственный университет культуры и искусств».

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

“ »

Glushuk Denis Pavlovich — Senior Lecturer of VSU Department of Decorative and Applied Art and Technical Graphics, Master of Education.

Ding Zilin — Applicant of Belarusian State University of Culture and Arts Department of Theory and History of Art, Master of Art Studies.

Dorozhinskaya Anastasiya Alrksandrovna — Theater Director, Head of Theater Group “Smoliariki” of Smolevichi District Center of Culture and Folk Art, Applicant of Belarusian State Academy of Arts Department of Theory and History of Arts.

Zhukova Olga Mikhailovna — Assistant Professor of VSU Department of Fine Art, PhD (Art Criticism), Assistant Professor.

Lampe Irina Yuryevna — Head of Center for Belarusian Culture, Language and Literature Research of the National Academy of Sciences of Belarus Department of Scientific and Information Work.

Liu Junjie — postgraduate student of VSU Department of Fine Art.

Mao Xingchun — applicant of Belarusian State University of Culture and Arts Department of Theory and History of Art.

Nadvornaya Viktoriya Vladimirovna — fourth year student of VSU Art Faculty.

Nosikova Kseniya Aleksandrovna — postgraduate student of Belarusian State University of Culture and Arts Department of Theory and History of Art, Master of Art Criticism.

Petukhova Natalia Viacheslavovna — Head of Belarusian State University of Culture and Arts Department of Stage Directing, PhD (Education).

Rassylnaya Veronika Yuryevna — Head of Postgraduate and Doctoral Department of Belarusian State Academy of Arts, PhD (Art Criticism).

Romanovich Elena Evgenyevna — Senior Lecturer of Belarusian State Maxim Tank Pedagogical University Department of Musical and Pedagogical Education, Pedagogical Researcher.

Sadovskaya Anna Albinovna — Assistant Professor of Belarusian State Academy of Music Department of Choir Conducting, PhD (Art Criticism), Assistant Professor.

Saleyeva Marianna Viacheslavovna — Assistant Professor of BSU Department of Romanic Linguistics, PhD (Philosophy).

Svechnikova Elena Vladimirovna — Senior Researcher of Institute of Philosophy of the National Academy of Sciences of Belarus Department of Philosophy of Literature and Aesthetics, PhD (Culture Studies), Bachelor of Arts.

Siomkina Iryna Aleksandrovna — VSU Vice Rector, PhD (Education), Assistant Professor.

Stolbova Polina Alekseyevna — Lecturer of Russian State Institute of Stage Arts Faculty of Audio-Visual Arts (the Russian Federation).

Fang Mengyi — applicant of Belarusian State University of Culture and Art Department of Theory and History of Art.

Tsybulsky Mikhail Leonodivich — Professor of VSU Department of Fine Arts, PhD (Art Criticism), Assistant Professor.

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

Требования к оформлению статьи:

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

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.
